Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten

Paul Kristeller

305072239V

Digitized by Google

KUPFERSTICH UND HOLZSCHNITT

IN VIER JAHRHUNDERTEN

Digitized by Google

KUPFERSTICH UND HOLZSCHNITT

IN VIER JAHRHUNDERTEN

VON

PAUL KRISTELLER

MIT 259 ABBILDUNGEN

BERLIN 1905
VERLAG VON BRUNO CASSIRER

Digitized by Google

ALLE RECHTE, INSBESONDERE DAS DER ÜBERSETZUNG, VORBEHALTEN
PUBLISHED MAY 30th 1905
PRIVILEGE OF COPYRIGHT IN THE UNITED STATES
RESERVED UNDER THE ACT APPROVED MARCH 3, 1905, BY
BRUNO CASSIRER

Digitized by Google

VORWORT.

TROTZDEM der Bilddruck sich im engsten Zusammenhange mit der Malerei entwickelt und vornehmlich unter den Meistern dieser Kunst seine glänzendsten Vertreter und seine bedeutendsten Förderer gefunden hat, so verlangt doch der besondere Charakter seiner Technik, seiner praktischen und künstlerischen Ziele und die Eigenart seines Ursprunges eine gesonderte Darstellung seiner Geschichte.

Die Absicht der Vervielfältigung bestimmt das Wesen der graphischen Künste und gibt ihnen eigene Gesetze des Formenausdruckes, einen eigenen Stil. Die monumentale Kunst wendet sich mit erhobener Stimme an die Masse, der Bilddruck spricht vertraulich zu dem einzelnen Menschen, denn jedem Einzelnen widmet er sein Werk zur gesammelten, nachdenklichen Betrachtung. Die Künstlerzeichnung ist gleichsam ein Monolog, in dem der Künstler nur sich selber über die Probleme, die ihn beschäftigen, Klarheit geben will. — Die Vervielfältigung steigert im Schaffenden das Gefühl der Verantwortung, die Unabänderlichkeit der eingegrabenen oder geschnittenen Linie nötigt zur Ueberlegtheit und erzeugt eine gewisse Monumentalität des Stiles. Kupferstiche und Holzschnitte sind ihrem Wesen nach keineswegs nur in Kupfer gestochene oder in Holz geschnittene Zeichnungen. Die graphischen Künste erstreben vielmehr die unmittelbare Wiedergabe des natürlichen Eindruckes der Formen durch ihre

Digitized by Google

eigenen und eigentümlichen Mittel, die Befriedigung von bestimmten, ganz eigenartigen praktischen Bedürfnissen.

Die Entwicklung jeder Kunst geht von der Technik aus, die wieder durch den unmittelbaren praktischen Zweck, der erfüllt werden soll, bedingt ist. Die Technik bestimmt die Form, in der sich die künstlerische Anschauung ausprägt. Wie aber die materiellen Absichten, die Vorstellungskreise und ihr Empfindungsinhalt sich ändern und erweitern, sucht der selbständig schaffende Künstler die Technik umzugestalten und ihr neue Ausdrucksmittel abzugewinnen. Die künstlerische Formengestaltung und die Technik stehen so untereinander in beständiger Wechselwirkung. Eine geschichtliche Darstellung der graphischen Künste darf sich deshalb nicht auf das Studium der Technik und ihrer Entwicklung beschränken, ihre Aufgabe besteht vielmehr darin, klarzulegen, wie die wechselnden künstlerischen Vorstellungen und Anschauungen der Natur durch die Mittel der graphischen Technik Gestaltung zu finden streben und welche Neubildungen die Technik durch die stetig sich wandelnden und sich steigernden Anforderungen der Kunstform und ihrer praktischen Absichten erfährt.

Die Notwendigkeit fordert, dass die grossen künstlerischen Strömungen und die einzelnen hervorragenden Meister hier nur in ihren Beziehungen zur graphischen Kunst betrachtet werden. Nur die wesentlichen Gesichtspunkte, die wichtigsten Charakterzüge der Kunst der einzelnen Länder in den verschiedenen Epochen und der Meister können hier angedeutet werden. Ein gewisses Maass von Kenntnissen der allgemeinen Kunstgeschichte, eine ungefähre Vorstellung von der Bedeutung der führenden Meister musste beim Leser dieses Werkes notwendiger Weise vorausgesetzt werden.

Die Darstellung beabsichtigt nicht eine ausführliche oder gar erschöpfende Aufzählung aller einzelnen interessanten Erscheinungen, sie will vielmehr durch die Hervorhebung der wichtigsten künstlerischen Strömungen und Bestrebungen, die sich neue technische Ausdrucksformen geschaffen haben, und durch die Darlegung ihres historischen Zusammenhanges eine klare Anschauung von der Entwicklung des Bilddruckes, von der künstlerischen Bedeutung der hervorragendsten Leistungen, von den praktischen Aufgaben, die er zu erfüllen bestimmt war, und von seiner Stellung im Haushalte der Kunst geben. Die Ausführungen haben vor allem den Zweck, den Leser zum selbständigen Studium der Kunstwerke anzuregen; sie sollen ihm das Gerüst bieten, das er mit seinen eigenen lebendigen Anschauungen bekleiden, den Faden, an dem er

Digitized by Google

seine vereinzelten Kenntnisse und Vorstellungen aufreihen kann; sie sollen ihn auf das künstlerisch Wertvolle hinweisen und ihn mit den wichtigsten wissenschaftlichen Problemen bekannt machen. Das Buch soll schliesslich auch zur schnellen gelegentlichen Orientierung über das Einzelne dienen.

Um die in der Geschichte des Bilddruckes besonders wichtigen Beziehungen der einzelnen Völker zu einander genügend zur Geltung kommen zu lassen, musste der zusammenhängenden Betrachtung der Entwickelung in den einzelnen Ländern die Einteilung nach Epochen vorgezogen werden. Wie jede solche Einteilung ist auch die hier gewählte nach den vier Jahrhunderten bis zu einem gewissen Grade willkürlich und auch nur annähernd durchführbar. Sie schien vor anderen eine besondere Berechtigung zu haben, weil die grossen Entwicklungsabschnitte fast überall ungefähr — aber natürlich auch nur ungefähr — mit den Jahrhunderten zusammenfallen, dann auch, weil annähernd jede Jahrhundertswende die führende Stellung von einer auf die andere der vier an der Förderung und Pflege des Bilddruckes hauptsächlich beteiligten Nationen übergehen sieht. Im XV. Jahrhunderts steht Deutschland an der Spitze der Bewegung, im XVI. nimmt Italien, allerdings mehr die italienische Kunst im allgemeinen als der Bilddruck, die Führung, das XVII. Jahrhundert gehört den Niederlanden, im XVIII. Jahrhundert endlich beherrscht Frankreich wie in der monumentalen Kunst und im Geschmack so auch in der Graphik fast unumschränkt ganz Europa.

Auf die klare Gruppierung der einzelnen Erscheinungen von diesen Gesichtspunkten aus und auf den ebenmässigen Aufbau der Teile ist das grösste Gewicht gelegt worden. Wenn der Darstellung der ersten beiden Jahrhunderte, besonders des XV., mehr Raum gegönnt worden ist als den späteren, so liegt der Grund für diese Bevorzugung darin, dass die Entwickelung in der älteren Zeit vielgestaltiger und reicher an Problemen ist als in den folgenden Epochen, in denen der Zusammenhang viel leichter zu übersehen ist, und die einzelnen Erscheinungen sich leichter den grossen Hauptströmungen unterordnen lassen, ferner auch darin, dass die Eigenart der technischen Anfänge eine eingehendere Behandlung erfordert.

Die Schilderuung beruht durchgehends auf eigener Anschauung des Verfassers, aber natürlich nur zum kleinsten Teile auf seinen eigenen Forschungen. Eine genauere Angabe der literarischen Quellen und anderer Beläge und Nachweise hätte jedoch den Umfang des Buches zu sehr vergrössert und den Fluss

Digitized by Google

der Erzählung gestört. Es schien angemessen, in dieser kurz zusammenfassenden, für das grössere Publikum der Gebildeten bestimmten Schilderung auf alles gelehrte Beiwerk zu verzichten. Anhangsweise ist ein Verzeichnis der wichtigsten Schriften über unseren Gegenstand beigefügt worden, das dem eifrigen Leser die Mittel gibt, sich auch über die hier nicht aufgeführten älteren Werke, über die Einzelforschungen und über die Quellen zu unterrichten.

Die Abbildungen sind mit der grössten Sorgfalt ausgewählt und nach den Exemplaren des k. Kupferstichkabinetts zu Berlin zum Teil in Kornätzung von der Reichsdruckerei, zum Teil in Strichätzung von Albert Frisch in Berlin hergestellt worden. Fast durchgehends sind die Blätter genau oder wenigstens annähernd in der Grösse der Originale abgebildet worden, Abweichungen sind überall angegeben. Wesentlich verkleinerte Abbildungen können von dem Charakter graphischer Kunstwerke, vornehmlich von ihrer technischen Ausführung keinen Begriff geben; die starke Verkleinerung macht die klare Wiedergabe der Linienbildungen oft sogar überhaupt unmöglich. Man war deshalb häufig zu dem Notbehelfe gezwungen, von einzelnen Blättern nur einen Teil der Darstellung, einen Ausschnitt, wiederzugeben. Bei aller Vortrefflichkeit moderner Technik ist auch die beste mechanische Reproduktion kaum mehr als ein Schatten des Kunstwerkes. Abbildungen können die Originale auch für das Studium nie ersetzen, sie sollen hier auch nur das Wichtigste hervorheben helfen und zur Betrachtung der graphischen Meisterwerke anregen; sie sollen das Wort unterstützen und als ein angemessener Schmuck die Monotonie des Satzbildes angenehm unterbrechen, Auge und Geist einen wohltuenden Ruhepunkt gewähren.

Digitized by Google

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

Vorwort V

Inhaltsverzeichnis IX

Einleitung. Die Technik des Bilddruckes 1

Das fünfzehnte Jahrhundert

Der Holzschnitt in Deutschland 15
Der Kupferstich in Deutschland und in den Niederlanden 55
Der Holzschnitt in den Niederlanden 80
Der Holzschnitt in Frankreich 100
Der Holzschnitt in England 114
Der Holzschnitt in Spanien 117
Der Holzschnitt in Italien 123
Der Kupferstich in Italien 165

Das sechzehnte Jahrhundert

Holzschnitt und Kupferstich in Deutschland 199
Der Kupferstich in Italien 253
Der Holzschnitt in Italien 279
Der Farbenholzschnitt 300
Kupferstich und Holzschnitt in den Niederlanden 307
Kupferstich und Holzschnitt in Frankreich 326

Das siebzehnte Jahrhundert

Kupferstich und Holzschnitt in den Niederlanden 343
Der Kupferstich in Italien 392
Der Kupferstich in Frankreich 415
Kupferstich und Holzschnitt in Deutschland 439
Die Schabkunst in Deutschland, in den Niederlanden und in England 454

Digitized by Google

Seite

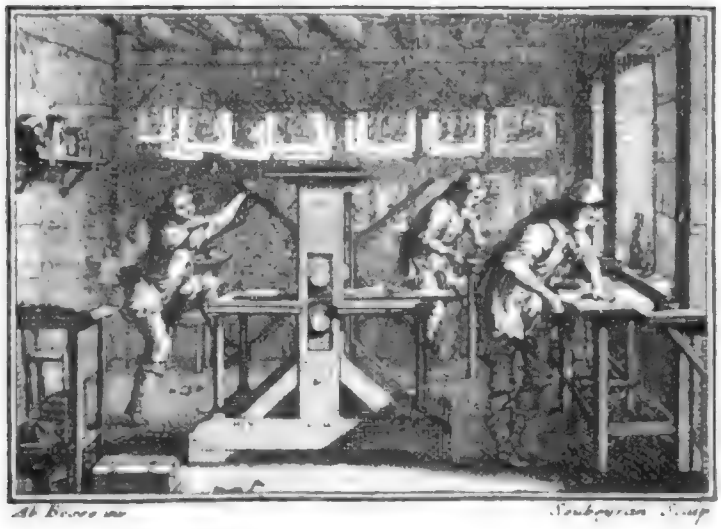
Das achtzehnte Jahrhundert
Der Kupferstich in Frankreich 467
Der Holzschnitt in Frankreich 498
Der Farbenkupferstich 500
Der Kupferstich in Italien 509
Der Kupferstich in Deutschland 532
Der Holzschnitt in Deutschland 548
Der Kupferstich in England 550
Der Holzschnitt in England 557
Der Kupferstich in Spanien 561

Verzeichnis der wichtigsten Werke über den Bilddruck 567

Verzeichnis der Abbildungen 575

Register 581

Digitized by Google



EINLEITUNG

DIE TECHNIK DES BILDDRUCKES

DER Bilddruck ist die Kunst, auf ebenen Tafeln von geeignetem Material (Holz, Kupfer, Stein u. a. m.) durch entsprechende Bearbeitung Bilder hervorzubringen in der Absicht und zu dem Zwecke, sie durch Abdruck mittels eines Farbstoffes auf Papier oder dergleichen zu vervielfältigen.

Man kann im wesentlichen drei verschiedene Gattungen des Bilddrucks unterscheiden: den Reliefschnitt (Holz- oder Metallschnitt), die Stich- oder Gravierungstechnik (Kupferstich, Radierung usw.) und die chemographische Technik (Lithographie). Die Lithographie, die im Prinzip darauf beruht, dass die Druckerschwärze nur an den mit einem bestimmten Farbstoffe auf die präparierte und geglättete Oberfläche des Steines gezeichneten Linien, nicht aber an der vom Zeichenstift unberührten Fläche haften bleibt und sich dann beim Abdrucke dem Papier mitteilt, ist erst am Anfange des XIX. Jahrhunderts erfunden worden. Sie liegt also ausserhalb des Rahmens dieser die Entwicklung des Bilddruckes nur bis zum Ausgange des XVIII. Jahrhunderts betrachtenden Darstellung. Wir können uns also auf die Erläuterung jener ersten beiden Gattungen beschränken. Ebenso müssen auch die Leistungen des Holzschnittes im asiatischen Osten ausser Acht gelassen werden, da eine historische Behandlung der eigenartigen japanischen Kunst ohne Kenntnis

Digitized by Google

der Sprache und der Geschichte dieses Landes nicht wohl unternommen werden könnte.

Die Technik des Reliefschnittes besteht darin, dass man auf einer ebenen Tafel den Grund neben den Linien oder Flächen der beabsichtigten Darstellung vertieft, sodass das Bild dann als Flachrelief über den Grund hervorragt, die Linien also gewissermassen Stege oder Dämme auf der vertieften Fläche bilden. Beim Holzschnitte werden die Ränder der auf die geglättete und präparierte Oberfläche einer ganz ebenen, etwa zolldicken Holztafel aufgezeichneten Linien haarscharf mit einem kleinen Messerchen umschnitten und der Grund zwischen den Linien mit einem stemmeisenähnlichen Instrument, dem Aushebeeisen, je nach der Dicke und der Entfernung der Linien von einander bis zu einer Tiefe von 2—5 mm ausgehoben.

Wird nun die Oberfläche der Holztafel mit einem Farbstoffe bestrichen und auf Papier oder dergleichen aufgedrückt, so teilt sich die Farbe von den erhabenen Linien oder Flächen dem Papier mit und erzeugt so einen Abdruck der im Holzstocke ausgeschnittenen Darstellung, die natürlich im Gegensinne, das heisst wie im Spiegel gesehen, erscheint. Holzstöcke können mit dem Reiber oder mit der Bürste, durch die die Rückseite des auf den eingefärbten Holzstock gelegten gefeuchteten Papiers festgedrückt wird, oder mit einer gewöhnlichen Druckerpresse abgedruckt werden; sie können auch in den Typensatz eingefügt und mit ihm zugleich gedruckt werden.

Die Oberflächen der Linien oder Stege des Holzstockes liegen alle in einer Ebene, nur pflegte die entwickelte Technik, um die Schraffierungslinien zarter in das Licht verlaufen zu lassen, bei feinerer Arbeit oft die Flächen der Stege an den Enden ein wenig abzuschrägen und die Hintergründe durch Beschaben um ein Geringes niedriger zu legen, damit an diesen Stellen die Farbe sich weniger kräftig dem Papier mitteile und einen helleren Ton bilde.

In älterer Zeit hat man nur in „Langholz", das heisst in Holztafeln, deren Fasern der Länge nach verlaufen, geschnitten, und vornehmlich Birn- oder Nussbaumholz benutzt. Erst im XVIII. Jahrhundert scheint man begonnen zu haben, auch in „Hirnholz", das heisst auf Tafeln, deren Oberfläche einen Querschnitt des Baumes darstellt, deren Fasern also scheitelrecht zur Oberfläche verlaufen, zu schneiden und sich dazu des dichteren Buchsbaumholzes zu bedienen. Da solche Platten nicht mit dem Messer, sondern nur mit Grabsticheln und Aushebeeisen zu bearbeiten waren, so hat sich dadurch die Holzschneidetechnik

Digitized by Google

von Grund aus geändert, so dass der moderne Holzschnitt mit dem alten nur mehr wenig Aehnlichkeit aufzuweisen hat.

Obwohl ein Holzstock, besonders von weniger feiner Arbeit, bei sorgfältiger Behandlung eine überaus grosse, nach tausenden zu berechnende Anzahl von guten, das heisst klaren und scharfen Abdrücken liefern konnte, so hat man doch, vornehmlich in früher Zeit, öfter Metallplatten, von Kupfer, Messing, Zinn oder dergl. für den Reliefschnitt benutzt. Holztafeln sind dem Wurmfrass und dem Springen stark ausgesetzt, Stücke einzelner Linien können leicht ausbrechen, die dünneren Stege werden nach und nach platt gedrückt; in Metall leisten auch die feinsten Linien der Abnutzung durch den Druck und durch die Reinigung grösseren Widerstand. Metallplatten haben aber die grossen Nachteile, dass die Druckerschwärze weniger gleichmässig auf die Oberfläche aufgetragen werden kann, die Abdrücke also leicht unsauber werden, und dass sie durch die Feuchtigkeit leichter angegriffen werden als Holzstöcke.

Solche Metallschnitte, die von Kupferstichen wohl zu unterscheiden sind, zeigen ebenso wie die Holzschnitte die Linien erhaben über dem vertieften Grunde und werden, auf Holzblöcken befestigt, wie Holzstöcke abgedruckt. Sie eigneten sich besonders für kleinere Stücke, Initialen und Zierleisten zur Buchillustration und dergleichen. Ob ein Druck von einem Holzstock oder von einem Metall-Reliefschnitt herrühre, ist nicht immer leicht zu erkennen. In Holzschnitt können ebenso feine, scharfe Linien hervorgebracht werden wie in Metall, das auch verhältnismässig wenig verwendet worden zu sein scheint.

Eine eigentümliche Art von Reliefschnitten sind die Schrotblätter oder Schrotschnitte (französisch: gravures en manière criblée, englisch: dotted prints). Sie unterscheiden sich von den Holzschnitten, mit denen sie die Technik im Prinzip gemein haben, vornehmlich dadurch, dass die Formen nicht wie beim Holzschnitte durch weisse, von schwarzen Linien umschriebene Flächen dargestellt sind, sondern durch dunkle Farbenmassen gebildet werden, die von weissen Umrisslinien begrenzt sind. Die schwarzen Flächen sind dann durch weisse Innenzeichnungs- und Schraffierungslinien, die Gewänder, Hintergründe und dergleichen durch weisse Punkte, Sternchen, Linien oder andere Musterung gegliedert und belebt. Man hat die Schrotblätter, weil die weisse Linie das formenbildende Element ist, auch Weissschnitte genannt im Gegensatze zum Holzschnitte, der wegen der schwarzen Linien der Zeichnung Schwarzschnitt genannt werden könnte. Während also der Holzschnitt die Flächen vertieft schneidet und die

Digitized by Google

Linien erhaben stehen lässt, vertieft der Schrotschnitt die Linien und lässt die Flächen erhaben stehen, im Drucke also schwarz wirken.

Offenbar hat man für Schrotschnitte nicht — oder wenigstens nur selten — Holz benutzt. Der Charakter der Linien, ihre grosse Feinheit und die Schärfe ihrer Ränder, gewisse Unregelmässigkeiten des Abdrucks, dann die Spuren der Nägel, mit denen die Platten auf Holzblöcke befestigt wurden, beweisen, dass sie fast alle in Metall, Kupfer, Messing, Bronze, Zinn oder Blei ausgeführt worden sind. Beim Abdruck wurden sie wie Holzschnitte oder Metallschnitte mit der Presse, auch im Schriftsatze von Büchern abgedruckt.

Auf die ornamentalen Teile wurde beim Schrotschnitt besonderes Gewicht gelegt, die Musterung meist nicht mit dem Messer oder Stichel, sondern mit Punzen und Formen eingeschlagen, um eine grössere Regelmässigkeit und Sauberkeit der Dekoration zu erzielen. Häufig ist in Schrotblättern, besonders wohl in späteren Arbeiten, der Weissschnitt mit dem gewöhnlichen Holzschnitt kombiniert. So werden die Gesichter und Hände, der Himmel und dergleichen sehr oft weiss mit schwarzer Innenzeichnung gebildet. Andrerseits hat sich der echte Holzschnitt häufig das Prinzip des Weissschnitts für Arbeiten dekorativen Charakters, besonders für Initialen, Umrahmungen, Leisten und dergleichen in denen die weissen Linien oder Flächen des Ornaments sich vom schwarzen Grunde abheben, zu Nutze gemacht.

Eine besondere Verwendung fand der Holzschnitt zur Erzielung mehrfarbiger Drucke, der sogenannten Clair-obscur-Holzschnitte, oder „Camaïeux“. Das farbige Bild wird hervorgebracht, indem mehrere für die einzelnen, verschiedenen Farbtöne bestimmte, genau auf einander passende Platten, auf deren jeder immer nur die Teile der Zeichnung, die im Bilde die betreffende Farbe zeigen sollen, eingeschnitten sind, und eine Platte mit der Umrisszeichnung (die aber häufig auch fehlt) nacheinander auf dasselbe Blatt abgedruckt werden. Durch Aufeinanderdrucken verschiedener Farben können an einzelnen Stellen neue Töne hervorgebracht werden. Nachdem man schon im XV. Jahrhundert den Farbdruck mit verschiedenen Holzplatten zur Kolorierung von astronomischen und figürlichen Darstellungen ganz schematisch in der Art der Schablonierung benutzt hatte, findet er im Beginne des XVI. Jahrhunderts in Deutschland und in Italien eine künstlerische Verwertung zur Reproduktion von frei und breit mit dem Pinsel ausgeführten Tuschzeichnungen. Die farbige Wirkung wird hierbei durch Abstufungen derselben Grundfarbe

Digitized by Google

oder durch Uebereinanderdruck komplementärer Farben erzielt. Das Camaïeu ist also nicht eigentlich Buntdruck, sondern vielmehr Tondruck zu nennen.

Im Gegensatze zum Holzschnitt werden zur Herstellung von Kupferstichen die Linien der Zeichnung in die ganz eben geschliffene und glatt polierte Platte aus fein gehämmertem Kupfer vertieft eingegraben. Man bewerkstelligte das ursprünglich wohl mit einem Goldschmiedepunzen, einem runden zugespitzten Eisen, später jedoch mit einem besonderen Instrument, dem Grabstichel, einem vierkantigen Eisen, das in einem rautenförmigen Querschnitte schräg angeschliffen ist, so dass eine scharfe Spitze gebildet wird. Mit diesem Grabstichel, dessen pilzförmige Handhabe im Handteller ruht, wird durch den mehr oder weniger starken Druck der Hand eine entsprechende Furche in das Kupfer eingegraben. Um ganz feine Linien zu erzeugen, bedient man sich der Nadel (Schneidenadel oder kalte Nadel). Kleine, zarte Zeichnungen können ganz mit der Schneidenadel ausgeführt werden, gewöhnlich aber wird die Nadelarbeit nur in Verbindung mit anderen Techniken zur feineren Ausführung einzelner Teile verwendet.

Die leichte Erhebung an den Rändern der durch den Stichel oder die Nadel gerissenen Furche, die durch das nach beiden Seiten aus der Vertiefung herausgedrückte Metall entsteht, der sogenannten Grat, wird mit dem Schaber, einem spitzen Stahl mit drei scharfen Kanten entfernt. In einzelnen Fällen lässt man den Grat, besonders den der Schneidenadelfurche, aber auch stehen, um bestimmte Effekte durch die beim Drucke hier stärker anhaftende Farbe hervorzubringen. Mit dem Polierstahl, einem gerundeten, länglichen Eisen, kann die Platte an den Stellen, die durch Fehlstriche und Auskratzen rauh geworden sind, wieder geglättet werden.

Die Arbeit des Eingrabens der Linien in das Kupfer durch Säuren, die das Metall zersetzen, verrichten zu lassen, ist das Grundprinzip der Radierung (Aetzkunst). Die Platte wird mit dem Aetzgrunde, einer Mischung von Wachs, Harz, Asphalt und Mastix, die von der Säure nicht angegriffen wird, in dünner Schicht überzogen und dann mit Russ geschwärzt. Den Aetzgrund hat man auf mannigfache Weise hergestellt und verwendet. Mit Nadeln von verschiedener Stärke werden nun die Linien der Zeichnung so in diese Schicht eingeritzt, dass das Kupfer blossgelegt und die Linie durch die dann über die Platte gegossene Säure bis zur gewünschten Tiefe ausgefressen wird. Der Künstler kann also mit der Radiernadel wie auf Papier zeichnen, das Bild retouchieren und bei

Digitized by Google

genauer Kenntnis der späteren Wirkung der Linien im Abdrucke sich in voller künstlerischer Freiheit bewegen.

Einzelne Teile der Zeichnung, die im Abdruck dunkler drucken sollen, können noch tiefer geätzt „aufgeätzt" werden, indem man zunächst die Platte von neuem grundiert, und zwar so, dass die geätzten Linien offen bleiben, dann auch die schon genügend geätzten Stellen mit Firnis deckt und nun das Aetzwasser auf die vom Firnis freigebliebenen Linien, die mehr vertieft werden sollen, noch einmal wirken lässt.

Der geätzte Strich hat in allen Teilen gleiche Stärke, er lässt sich nicht nach dem Ende zu verdünnen, wie der Strich des Grabstichels. Deshalb wird die geätzte Arbeit fast immer mit dem Grabstichel und der Schneidenadel retouchiert, die Schatten verstärkt, Fehlstellen überarbeitet. Die Radiertechnik wird auch als Vorarbeit, zur Herstellung der Vorzeichnung für die Grabstichelarbeit, oder zur Ausführung einzelner Teile, denen man eine leichtere, duftigere Wirkung geben will, verwendet.

Auf die fertig gestochene oder radierte, sorgfältig gereinigte Platte wird nun die Druckerschwärze, eine Mischung aus Leinöl und Russ, so aufgetragen, dass nur die Furchen dicht gefüllt sind, die glatte Oberfläche aber vollkommen rein und blank gewischt ist. Damit die Farbe besser in die feinen Vertiefungen eindringe, wird die Platte angewärmt. Die eingeschwärzte und gewischte Platte wird mit dem für den Abdruck bestimmten, angefeuchteten Papier und dieses mit schützendem Wollstoff bedeckt und auf dem Laufbrette zwischen die mit grosser Kraft aufeinander gepressten Walzen der Kupferdruckpresse vermittels des Triebwerkes hindurchgedrängt. Das Papier hat dann die Druckerschwärze aus allen Furchen der Platte vollständig aufgesogen und zeigt den fertigen Abdruck. Von der Kunst des Druckens, die ausserordentlich schwierig ist, vor allem von der richtigen Abmessung und Verteilung der Druckerschwärze auf der Platte, dem „Wischen", hängt zum grossen Teil die Wirkung des Kupferstiches und auch die gute Erhaltung der Platte ab. Die Künstler haben deshalb die ersten zum eignen Gebrauch und zu Geschenken bestimmten Abdrücke häufig selber, in den älteren Zeiten natürlich mit primitiveren Hilfsmitteln, von der Platte abgezogen.

Neben diesen beiden hauptsächlichsten und ursprünglichsten Gattungen der Kupferstichtechnik sind im Laufe der Jahrhunderte noch andere Arten der Bearbeitung der Kupferplatte erfunden und mehr oder minder lange Zeit gepflegt

Digitized by Google

worden. Schon im Anfange des XVI. Jahrhunderts ist die Punktier- oder Punzenmanier, ein Verfahren, das bei den Goldschmieden zur Verzierung von Metallgeräten beliebt war, für den Bilddruck ausgenützt worden. Man suchte den Schatten und den Uebergängen eine grössere Weichheit zu geben, indem man sie nicht oder nicht allein aus Linien, sondern aus mehr oder weniger stark und dicht nebeneinander mit einem kleinen spitzen Eisen, der Punze, in die Platte eingeschlagenen Punkten zusammensetzte. Später hat man Punzen mit mehreren Spitzen und die Roulette, ein mit scharfen Zähnen besetztes, ziemlich dickes Rädchen, das in einer Handhabe drehbar über die Platte geführt werden kann, verwendet, um die Arbeit zu beschleunigen und regelmässiger erscheinen zu lassen. Erst in Verbindung mit der Aetzung gewinnt die Punktier- und Roulettenarbeit eine praktische Bedeutung.

Eine andere, besondere Abart des Bilddrucks durch direkte Bearbeitung der Kupferplatte ohne Hilfe der Aetzung ist die Schabkunst (Schwarzkunst, Mezzotinto, Manière noire). Die Platte wird mit dem Granierstahl, der „Wiege", einem in einer bogenförmigen, sehr fein und scharf gezahnten Schneide endigenden Eisen, ganz gleichmässig rauh gemacht (graniert). Die so bearbeitete Platte würde eingeschwärzt im Abdrucke auf Papier eine gleichmässige, sammetartig schwarze Fläche hervorbringen. Mit dem Schabeisen werden nun alle Stellen der Zeichnung, die im Abdrucke hell erscheinen sollen, glatt geschabt — so dass beim Einschwärzen die Farbe an diesen Stellen nicht mehr haften kann — und die Uebergänge vom höchsten Licht an den ganz glatt geschabten Stellen zu den tiefsten Schatten an den ganz rauh gelassenen durch mehr oder weniger starke Glättung hergestellt. Wie beim Weissschnitt hat also der Künstler hier die Lichter auf der präparierten Platte zu erarbeiten, im Gegensatze zum Kupferstecher, der die Schatten in die ganz glatte Platte hineinarbeitet. Das Schabverfahren erzeugt also keine Linien, sondern nur zart ineinander übergehende Flächen. An einzelnen Stellen pflegte man allerdings oft zur Hervorhebung von Details auch mit dem Stichel, mit der Nadel oder mit Aetzung nachzuhelfen.

Alle übrigen bekannten Verfahren in der Behandlung der Kupferplatte beruhen auf der Aetzung. Die Aquatinta- oder Lavis-Manier sucht die Schattentöne der getuschten (lavierten) Federzeichnung wiederzugeben. Zuerst wird die Umrisszeichnung auf dem gewöhnlichen Wege in die Platte einradiert; dann wird wieder ein Aetzgrund aufgelegt und mit Puder überstreut. Von den Stellen, die im Abdruck dunkle Färbung zeigen sollen, wird dann der Aetzgrund

Digitized by Google

durch lösende Stoffe, die mit dem Pinsel aufgetragen werden, entfernt. Diese vom Aetzgrunde befreiten und gereinigten Stellen der Platte werden nun wieder gepudert und mit feinstem Asphaltpulver gleichmässig eingestäubt. Durch Erwärmung der Platte wird diese feine Asphaltschicht gerade zum Schmelzen gebracht, doch so, dass die einzelnen Körnchen nicht ineinander laufen, sondern nur am Grunde haften bleiben. Das aufgegossene Aetzwasser dringt nun in die feinen Poren zwischen den Asphaltteilchen auf die Platte ein und vertieft die Zwischenräume, so dass dadurch an diesen Stellen eine feine Rauhigkeit erzeugt wird, die im Abdrucke wie ein Tuschton wirkt. Durch wiederholtes Aetzen lassen sich Abstufungen der Töne und tiefere Schatten erzielen, wobei natürlich die hellen Stellen immer durch Firnis gegen die Einwirkung des Aetzwassers geschützt werden müssen. Diese Technik kann mit gewöhnlicher Linienradierung, mit Grabstichelarbeit usw. verbunden werden.

Die Kreidemanier (Crayonmanier), die den Charakter der Kreidezeichnung nachzuahmen sucht, ist eine Kombination der Punktiermanier mit der Aetztechnik. In den Aetzgrund, mit dem die Platte überzogen ist, werden mit Punzen, Rouletten und mit dem Mattoir, einem Instrument, dessen knopf- oder kolbenförmiges Ende wie eine Feile gerauht ist, die Linien, die dann also aus einzelnen Punkten bestehen, eingerissen. Das Aetzwasser höhlt die durch diese Instrumente auf der Platte blossgelegten Pünktchen aus, so dass im Abdrucke die Linien von vielen kleinen Punkten gebildet werden und den Kreidestrichen ausserordentlich ähnlich sehen. Breite, feste Striche werden dadurch hervorgebracht, dass man den Aetzgrund mit der Echoppe, einer schräg abgeschliffenen, starken, runden Radiernadel, entfernt. Die Punktiermanier in Verbindung mit der Aetzung wurde besonders in England, wo man sie „stepplework“ nannte, viel zur Reproduktion von Zeichnungen und Gemälden verwendet. Linien werden hierbei fast ganz vermieden oder möglichst verborgen und alle Formen nur durch mehr oder weniger starke und dicht gestellte Punkte modelliert und abgetönt.

Von allen auf diese verschiedenen Arten bearbeiteten Platten liessen sich bei einem gleichmässigen, mechanischen Druckverfahren nur Abdrücke in einem Farbenton, der allerdings beliebig gewählt werden konnte, herstellen. Im XVIII. Jahrhundert hat man aber auch mehrfarbige Drucke von einer einzigen Platte zu erzielen gewusst, indem man sie nicht gleichmässig in einem Zuge einschwärzte, sondern verschiedene Farben auf die einzelnen Teile auftrug,

Digitized by Google

die dann im Abdruck ein buntes Bild ergaben. Besonders in Punktiermanier ausgeführte Platten wurden häufig für bunte Abdrücke dieser Art benutzt. Natürlich muss für jeden neuen Abdruck die Platte wieder neu gefärbt, sozusagen bemalt werden, so dass man diese Technik streng genommen nicht zu den mechanisch vervielfältigenden rechnen dürfte. Die einzelnen Töne standen hier unvermittelt neben einander und konnten nicht zu Mischtönen verbunden werden.

Um eigentliche Farbendrucke, das heisst Bilder, die wie ein Gemälde alle Abstufungen und Mischungen der Farben zeigten, herzustellen und zwar so, dass, im Prinzip wenigstens, jeder Abdruck dem anderen gleich werde, muss man mehrere Platten, deren jede eine bestimmte Farbe auf die mit ihr zu färbenden Teile der Zeichnung aufträgt, nacheinander auf das Blatt abdrucken. Mit dem Clairobscur-Holzschnitte hatte man im XVI. Jahrhundert die ersten künstlerischen Erfolge im Farbendruck erzielt, später auch durch Aufdruck von Holz-Tonplatten auf radierte Umrisszeichnungen farbige Bilder hervorzubringen gesucht. Im XVIII. Jahrhundert gelang es Jakob Christoph Le Blon mit Hilfe der Schabkunst Farbendrucke herzustellen, die sich der Wirkung von Gemälden näherten. Er benutzte 3—5 Platten, die meist in Schabkunst, manchmal aber auch zum Teil in Radierung oder Stich ausgeführt waren, und deren jede für die Aufnahme einer Farbe bestimmt und demgemäss nur an den Stellen bearbeitet war, an denen im Bilde die betreffende Farbe zur Wirkung kommen sollte. Durch Uebereinanderdrucken der genau aufeinander passenden Platten wurden nun auf dem Papier die Mischungen der verschiedenen Töne hervorgebracht. Auf der ersten Platte waren also nur die Teile bearbeitet, die im Abdrucke gelbe Farbe oder gelb enthaltende Mischtöne zeigen sollten, auf der zweiten alle Teile, in denen Blau, auf der dritten alle Teile, in denen Rot erscheinen sollte. Grün wurde durch Uebereinanderdrucken von Blau und Gelb erzeugt usw. Im Prinzip konnte man so durch geeignete Mischung der Farben alle Töne erzielen. Daneben verwandte man oft noch eine Platte mit schwarzer oder sattbrauner Farbe für die tiefsten Schatten, der Wirkung des Papiertones konnte manches überlassen werden, und schliesslich wurden einzelne Farbeneffekte durch geschickte Retouche mit dem Pinsel auf den Abdrücken ergänzt. In der Praxis war aber die Herstellung der Bilder durch Schabkunstplatten mit ausserordentlichen Schwierigkeiten verbunden, so dass das Verfahren nur verhältnismässig wenig angewendet worden ist.

Digitized by Google

Eine grössere praktische Bedeutung gewann der Kupferfarbendruck erst durch die Verwendung der Aquatintamanier für diesen Zweck. Durch Uebereinanderdrucken einer Reihe von in dieser Technik bearbeiteten, je für die Aufnahme einer Farbe bestimmten Platten gelang es im XVIII. Jahrhundert einigen geschickten Künstlern ganz vorzügliche, auch heute noch bewunderte mehrfarbige Bilddrucke zu schaffen.

Durch das Wischen beim Einfärben und durch den Druckprozess wird die Oberfläche der Kupferplatte sozusagen abgeschliffen, sodass die Vertiefungen seichter werden und dann gar keine oder nur zu wenig Farbe mehr aufnehmen können, also zu matte Abdrücke geben, in denen die feineren Linien ganz verschwunden sind. Besonders zarter gearbeitete, radierte oder mit der Schneidenadel ausgeführte Platten nutzen sich sehr schnell ab. Für die künstlerische Wirkung des Bildes ist aber die Qualität des Abdruckes entscheidend. Die ausgenützte Platte gibt schlechte Abzüge, die durch das Verschwinden der feinen Linien der Zeichnung und der zarten Uebergänge vom Licht zum Schatten die feinen Details der Zeichnung und die Harmonie des Tones verloren haben. Nur die guten, frühen Abzüge von der noch vollständig intakten Platte können von dem künstlerischen Werte der Arbeit einen richtigen Begriff geben und das gebildete Auge erfreuen. Der Liebhaber unterscheidet deshalb sehr sorgfältig und genau die verschiedenartigen und verschiedenwertigen Abdrücke einer Platte von einander, zumal auch der Marktpreis der Blätter, ausser durch ihre Beliebheit, Seltenheit und Erhaltung, wesentlich durch die Qualität des Abdruckes bestimmt wird.

Die Wertschätzung der Werke des Bilddruckes richtet sich nicht nur nach der Vorzüglichkeit des Abdruckes, der Klarheit und Schärfe aller Linien, dem Glanz und der Gleichmässigkeit der Töne, sondern auch nach der Priorität des Abdruckes, d. h. danach, ob er früher oder später von der Platte abgezogen worden ist. Schon vor der Beendigung der Arbeit pflegen die Künstler Abzüge zu nehmen, um die Wirkung des schon Ausgeführten besser beurteilen zu können. Solche Probedrucke sind nicht nur kunstgeschichtlich und technisch oft sehr interessant, weil sie einen Einblick in die Arbeitsweise des Stechers gestatten, sie zeigen uns vor allem die Arbeit auf der Platte in ihrer vollen Frische. Sie sind überdies wegen ihrer Seltenheit sehr geschätzt, obwohl sie die Absichten des Künstlers nicht immer voll zur Geltung kommen lassen und oft in der Wirkung durch spätere Abdrücke von der vollendeten Platte übertroffen werden. Abzüge von

Digitized by Google

der nur vom Aetzwasser bearbeiteten, aber noch nicht mit Nadel und Stichel fertiggestellten Platte nennt man Aetzdrucke.

Der Künstler kann auch im Verlaufe seiner Arbeit von der Platte in verschiedenen Stadien der Bearbeitung Abzüge nehmen. Es können auch nach der Vollendung der Platte und nach der Anfertigung einer Reihe von Abzügen vom Künstler selber oder von anderen Personen Veränderungen vorgenommen werden. Diese Veränderungen sind entweder rein äusserliche, indem die „Schrift", die Namen oder Monogramme der beteiligten Künstler, Bezeichnungen des Gegenstandes, erläuternde Unterschriften, der Name (die sogenannte Adresse) des Verlegers, bei dem Abdrücke käuflich sind, hinzugefügt, entfernt und wieder durch neue ersetzt werden; sie können aber auch künstlerischen Charakters sein und in der Umgestaltung einzelner Teile der Zeichnung oder der Schraffierungen, in der Verstärkung oder Abschwächung von Licht oder Schatten an einzelnen Stellen bestehen; sie können später auch in der Absicht ausgeführt sein, die beim Drucken zu seicht gewordenen oder ganz verschwundenen Linien durch Ueberarbeitung zu vertiefen und die ursprüngliche Kraft der Töne wieder herzustellen. Den künstlerischen Wert der Arbeit vermögen fast immer nur die leichten, von der Hand der Meister selber hergestellten Retouchen auf der noch nicht ausgedruckten Platte zu bewahren. So müssen geschabte Platten, die sich sehr rasch abnutzen, schon während des Ausdruckes der ersten Auflage mit dem Granierstahl in einzelnen Teilen wieder aufgefrischt werden. Fast immer sind es aber geschäftsmännische Verleger oder wenig bedeutende Stecher gewesen, die durch starke Retouche die schon matt gewordenen Stiche, sehr zum Schaden des Künstlers, wieder abdrucksfähig zu machen suchten. Die Ueberarbeitung kann nie den ursprünglichen Linien genau folgen und muss durch neue Strichlagen die Spuren der alten zu verdecken suchen. Sie wird fast immer nur Abdrücke erzielen, die wie ein übermaltes Gemälde künstlerisch wertlos sind.

Die von der Platte in einem bestimmten Stadium der Bearbeitung (das sich durch auf der Platte hinzugefügte oder entfernte Arbeiten von anderen unterscheiden lässt) genommenen Abdrücke bilden eine Abdrucksgattung, die man als Abdrücke eines bestimmten Plattenzustandes, als Zustände (etats) bezeichnet. Die verschiedenen Zustände, deren sich besonders von feinen Radierungen, wie den Arbeiten Rembrandts oder Ostades oft eine ganze Anzahl beobachten lässt, sucht man durch genaue Feststellung der unterscheidenden Merkmale zu kennzeichnen und ihrer Reihenfolge nach anzuordnen.

Digitized by Google

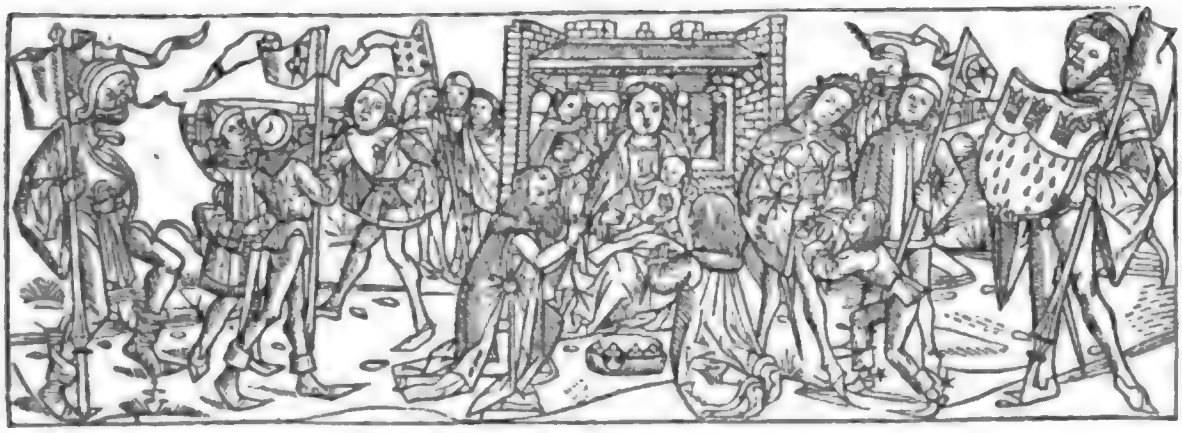
Die Stecher, die ihre eigenen Kompositionen durch eine Bilddrucktechnik vervielfältigt haben, nennt man Malerstecher oder Malerradirer (peintres-graveurs). Die Gesamtheit der Arbeiten eines Stechers pflegt man als sein „Werk" (oeuvre) zu bezeichnen. Zuweilen, besonders in früheren Zeiten, hat man in den Sammlungen die Blätter, in denen die Stecher Erfindungen anderer Meister reproduziert haben, nach den Urhebern der Originalkompositionen geordnet und so die „Werke" der bedeutenden Maler, die „Malerwerke" zusammengestellt.

Als Träger der Abdrücke von geschnittenen oder gestochenen Platten hat man von je her fast ausschliesslich Papier verwendet. Nur ausnahmsweise hat man Holzstöcke oder Kupferstiche auf Pergament, Seide oder dergleichen abgedruckt. Die Textur und die Farbe des Papiers, das ja an den leeren Stellen tonbildend mitwirkt, ist von wesentlicher Bedeutung für die technische Ausführung des Druckes und für die künstlerische Wirkung des Bildes. Die Papiere, die die alten Meister des XV. und des beginnenden XVI. Jahrhunderts benützt haben, zeichnen sich durch ihre Vorzüglichkeit und durch ihre besondere Eignung für den Bilddruck aus. Seitdem ist die Qualität des Papieres im allgemeinen nach und nach immer geringer geworden, da man mehr Wert auf die billige und schnelle Herstellung und auf die leichte Verwendbarkeit für den Druck als auf die Haltbarkeit und die künstlerisch feine Textur legte. Die bedeutenden Stecher haben der Auswahl des Papiers augenscheinlich stets die grösste Aufmerksamkeit gewidmet. Seit Rembrandt hat man für Vorzugsdrucke von Stichen oft japanisches oder chinesisches Papier benützt.

Die alten Papiere, die natürlich nur mit der Hand hergestellt, geschöpft sind, lassen, gegen das Licht gehalten, verschiedene Marken, Buchstaben, wie das gotische p, oder Gegenstände, wie eine Krone, einen Ochsenkopf, eine Waage, eine Schellenkappe und dergleichen, die sogenannten Wasserzeichen, erkennen. Man glaubt aus diesen Wasserzeichen, die man für Fabrikmarken ansieht, Schlüsse auf die Herkunft der Papiere und die Heimat der Kupferstiche ziehen zu können. Die Wasserzeichen sind aber vielleicht nicht immer Fabrikmarken, sondern oft nur Qualitätsmarken gewesen; dann wurde mit Papier seit ältester Zeit ein lebhafter Handel von Land zu Land getrieben, sodass die Wasserzeichen kein sicheres Kennzeichen abgeben können. Wohl aber lassen sie Wahrscheinlichkeitsschlüsse zu und bieten vor allem ein sicheres Merkmal für das Alter der Abdrücke.

Digitized by Google

DAS FÜNFZEHNTE JAHRHUNDERT



Aus der Kölner Bibel von 1480. (Verkleinert.)

DER HOLZSCHNITT IN DEUTSCHLAND

IE „Erfindung" des Holzschnittes und des Kupferstiches ist der Gegenstand vielen Streites gewesen. Gestützt auf alte, anekdotenhafte Ueberlieferungen hat man einzelne Personen als die Erfinder gefeiert, oder wenigstens für eine bestimmte Nation diese Ehre in Anspruch genommen. Die Tradition sucht in ihrer poetischen Tendenz naturgemäss die Resultate einer langen Entwickelung, die Arbeit vieler in die Leistung einer einzelnen Person zusammenzufassen, um den Vorgang dadurch anschaulich zu machen. Falsch verstandener Patriotismus tut ein übriges, alle Nachrichten zu entstellen oder zu einseitigen Schlussfolgerungen zu missbrauchen. Für die wissenschaftliche Forschung ist es dann eine schwere und undankbare Aufgabe, gegen Phantasie und Leidenschaft die dürftigen Tatsachen zu Worte kommen zu lassen.

Von einer „Erfindung" des Holzschnittes und des Kupferstiches sollte man überhaupt nicht sprechen, sondern nur von der ersten Verwendung der Techniken des Reliefschnittes und der Metallgravierung für den Bilddruck, d. h. zur Erzeugung von künstlerischen Bildern. Denn beide Techniken sind als solche uralt, fast so alt wie die Bearbeitung des Holzes und des Metalles überhaupt. Von der rohesten in ein Gerät eingeschnittenen Eigentumsmarke oder Verzierung bis zur kunstvollsten Holzintarsie, bis zur vollendeten Gravierung eines etruskischen Spiegels, der sehr gut auch für den Abdruck benutzt werden könnte, ist das Prinzip der Technik das gleiche.

Digitized by Google

Auch das Verfahren des Eindrückens von erhabenen oder vertieften Formen in eine weiche Masse oder das des Abdruckens von in Flachrelief geschnittenen Bildern mittels Farbe auf einen Stoff ist alt genug. Wir brauchen durchaus nicht anzunehmen, wie das geschehen ist, dass die Anregung für das Druckverfahren von China nach Europa gekommen sei, da der Reliefschnitt im Altertum wie im Mittelalter in mannigfacher Weise zur Erzeugung von Abdrücken verwendet worden ist. So wurden z. B. von den Babyloniern wie von den Römern die für öffentliche Bauten verwendeten Ziegel mit Abdrucksstempeln bezeichnet. So wurden im Mittelalter die Namenszüge und Monogramme der Kaiser und der Notare, ebenso wie die für die Miniierung bestimmten Initialen der Manuskripte häufig mit Stempeln vorgedruckt. Vor allem aber war in dem seit dem IV. Jahrhundert bekannten und eifrig betriebenen Zeugdruck ein Druckverfahren mit Farbstoff bekannt, das technisch dem eigentlichen Bilddrucke durchaus entsprach, und ohne wesentliche Aenderung für den Abdruck auf Papier verwertet werden konnte. In seinem im Anfange des XV. Jahrhunderts verfassten Traktate beschreibt Cennino Cennini den Zeugdruck als eine altbekannte und einfache Arbeit. Es sind Reste solcher bedruckten Stoffe oder Stickereien, deren Vorzeichnungen mit Holzmodeln aufgedruckt waren, zahlreich erhalten. Wie die Techniken der Metallgravirung und des Holzreliefschnittes selber, so hat aber auch diese Verwendung des letzteren zum Vordrucke und zur Verzierung von Stoffen für den künstlerischen Bilddruck, der allein uns hier beschäftigen soll, nur die Bedeutung einer technischen Vorstufe. Seine Geschichte kann erst da anheben, wo man Reliefschnitte oder Metallgravierungen in der bestimmten Absicht, durch Abdruck ein Bild zu erzeugen, herzustellen beginnt. Hier ist nicht die Verzierung der Holz- oder Metallfläche oder auf indirektem Wege die eines Gewebes, das doch immer das Wesentliche, das Auszuschmückende bleibt, der Zweck der Arbeit, sondern die Hervorbringung eines Bildes, das als solches Selbstzweck ist, und für das der Stoff, auf den es abgedruckt ist, nur der Träger ohne eigene Bedeutung bleibt.

Wohl hat man in frühester Zeit Zeugdruckmodel oft auch auf Papier abgedruckt und bemalt als Bilder verkauft, wohl lässt die Technik mancher rohen Erzeugnisse des ältesten Holzschnittes kaum wesentliche Abweichungen von der der Zeugdruckmodel erkennen; wo aber künstlerische Empfindung auch in der bescheidensten Form sich geltend zu machen beginnt, wird die Rücksicht auf die Wirkung der Arbeit im Abdrucke nicht ohne Einfluss auf die Art der Aus-

Digitized by Google

führung bleiben können. Von den alten rohen Holzschnitten bis zur feinsten Radirung, bei der alle Effekte des Druckes raffinirt ausgebeutet werden, ist freilich der Weg sehr weit, aber auch im primitivsten Gebilde bestimmt der Zweck bis zu einem gewissen Grade die Form. Erst durch diese Berechnung der Bildwirkung im Abdrucke erhält die Technik einen eigentümlichen und einen künstlerischen Charakter, erst durch sie wird sie als solche überhaupt einer künstlerischen Entwicklung fähig.

Auf die naheliegende Frage, warum die altbekannten Techniken des Reliefschnittes und der Gravirung nicht viel früher, vielleicht gar schon zu den Zeiten der Römer für die Vervielfältigung von Bildern und Schriften durch Abdruck verwendet worden seien, kann eine einfache und ausreichende Antwort leicht gefunden werden: weil das Bedürfnis für eine solche schnelle Vervielfältigung auf mechanischem Wege nicht vorhanden war. Erst das Bedürfnis lehrt die Wege zu seiner Befriedigung finden. Dann hätte man ohne Frage auch Mittel ausfindig gemacht, papierartige Stoffe billiger und schneller herzustellen.

In der griechisch-römischen Welt waren die litterarischen Bildungsmittel einer, wenn auch verhältnismässig grossen, so doch ganz fest umgrenzten Gesellschaftsklasse vorbehalten, für die die ausgebildete Technik des Abschreibewesens vollkommen genügte. Das junge Christentum, das sich allerdings ursprünglich an alle ohne Ausnahme wandte, trat dem alten Wissensschatze wesentlich ablehnend gegenüber und wollte seine wenigen, einfachen Lehren der mündlichen Ueberlieferung durch die Predigt überlassen. Im Mittelalter wird die Gelehrsamkeit wie ein Geheimnis der Geistlichen gehütet. Erst als in der beginnenden Renaissancebewegung geistige Mächte erstanden, die das Interesse hatten, die breiten Massen des Volkes, die man bis dahin von jeder selbstständigen Teilnahme fernzuhalten gesucht hatte, für ihre Ideen zu gewinnen; als der einzelne sich als selbstständiges Individuum, nicht mehr bloss als Teil des Ganzen zu fühlen begann und mit eigenen Augen zu sehen begehrte, erst da empfand man die Notwendigkeit, sich mit der Mitteilung, der Lehre, dem Bilde an jeden einzelnen zu wenden, sie durch Vervielfältigung in Massen zu verbreiten und sie jedem einzelnen leichter zugänglich zu machen.

So aristokratisch der Humanismus ursprünglich auftrat, so revolutionär wirkten doch seine im Grunde auf unmittelbare Anschauung der Natur ausgehenden Ideen. Die Buchdruckerkunst begann ihre Arbeit mit dem Drucke

Digitized by Google

umfangreicher wissenschaftlicher Werke, und schon wenige Jahrzehnte nach ihrem Erstehen waren alle Lande überschwemmt mit einer Flut populärer Schriften zur Unterhaltung und Belehrung, die für die weitesten Kreise bestimmt waren. Die reformatorische Bewegung seit dem Anfange des XV. Jahrhunderts wurde der stärkste Förderer der vervielfältigenden Künste, weil sie die Massen durch Ueberredung jedes einzelnen Individuums in Bewegung setzte und auch ihre Gegner zu ähnlichen Anstrengungen veranlasste. So konnten, trotzdem Technik und Druckverfahren im Prinzip schon lange bekannt waren, die vervielfältigenden Künste in Schrift- und Bilddruck doch erst mit der Renaissancebewegung ihre Entwicklung beginnen. Ebenso allmählig wie der Uebergang von der mittelalterlichen befehlenden zur modernen überredenden Form der Unterweisung vollzieht sich auch die Umgestaltung der äusseren Formen der Mitteilung. Buchdruck und Bilddruck sind erzeugt worden durch ein tiefes Bedürfnis der modernen Geistesrichtung, die im letzten Ziele auf die Entwickelung der geistigen Selbstständigkeit des Individuums hinstrebt.

Es wird wohl unmöglich bleiben, den Bilddruck wie den Schriftdruck bis auf ihre ersten Anfänge zurückzuverfolgen, weil sich beide erst nach und nach aus den verwandten Gewerben durch verschiedenartige Versuche, das Abdruckverfahren für die schnellere Herstellung ihrer Erzeugnisse zu benutzen, herausgebildet haben. Deshalb wird man wohl auch die Buchdruckerkunst nicht als die Erfindung einer einzelnen Person anzusehen haben, sondern als eine allmählig erwachsene und ausgebildete Technik, die in Johann Gutenberg nur ihren sinnvollen und kunstreichen Vollender gefunden hat.

Es liegt sehr nahe anzunehmen, dass die Schreiber und Miniatoren, durch ihre Kopistentätigkeit auf eine mechanische Vervielfältigung geführt worden seien. Schon seit langem verstanden sie, wie einzelne erhaltene Manuskripte beweisen, sich die Arbeit durch Vordruck der Initialen zu erleichtern. Ohne Frage sind es auch solche mehr handwerksmässig als künstlerisch arbeitenden Schreiber niederen Grades gewesen, die zuerst und zwar vielleicht an verschiedenen Orten ungefähr gleichzeitig, versucht haben, Bilder und kurze Schriftsätze statt sie zu zeichnen oder zu schreiben, durch den Abdruck von Holztafeln, in die Schrift und Bilder — natürlich gegenseitig — eingeschnitten waren, herzustellen. Dieser Holztafeldruck ist jedenfalls als eine Vorstufe des Druckes mit beweglichen Lettern anzusehen. Eine Reihe von Nachrichten beweist, dass

Digitized by Google

dies Verfahren schon längere Zeit vor der Veröffentlichung der ersten mit beweglichen Lettern gedruckten Bücher in Uebung gewesen ist.

Ob „Jan de Printere" (Johann der Drucker), der 1417 in Antwerpen genannt wird, und der 1440 in Frankfurt erwähnte „Drucker" Henne Kruse von Mainz Bilder und Schriften hergestellt oder nur Stoffe bedruckt haben, können wir allerdings aus den vorliegenden Nachrichten nicht ersehen. Sicher aber handelt es sich bei den geheimnisvollen Versuchen, die der Prager Goldschmidt Procope Waldfoghel 1444 in Avignon anstellte, um ein mechanisches Druckverfahren von Schriften. Ebenso zweifellos beweisen die Doktrinale „gette en molle", die der Abt Jean le Bobert von St. Aubert in Cambray 1445 von einem Valencienner Schreiber in Brügge kaufen lässt, und die „forme da stampar donadi e salterj", die der Bologneser Miniator M. Zuane de biaxo 1446 in Venedig verwendet, und andere urkundlich bezeugte Tatsachen, dass man damals schon an verschiedenen Orten kleine Bücher durch Abdruck der Seiten von geschnittenen Holz- oder Metalltafeln herzustellen gewohnt war.

Es kann keine Frage sein, dass der Reliefschnitt in Holz oder weichem Metall unter den graphischen Künsten die älteste gewesen ist. Von einem Holzschnitte kann der Abdruck durch einfaches Aufdrücken der mit Farbe bestrichenen Oberfläche auf den zu bedruckenden Stoff hergestellt werden. Beim Abdruck von einer gravirten Platte (Kupferstich) macht dagegen einmal das Einfärben der Platte (s. Einleitung) viel grössere Schwierigkeiten, dann ist ein viel stärkerer und gleichmässigerer Druck erforderlich, damit das feuchte Papier die Farbe aus den Vertiefungen aufsauge. Es ist einleuchtend, dass der ganze Druckprozess beim Holzschnitt nicht nur viel leichter und schneller vonstatten geht als beim Kupferstich, sondern vor allem auch viel näher lag und in den älteren, allgemein bekannten Handgriffen des Abdruckens und Stempelns ein Vorbild fand. Dann ist ja auch das Holz billiger und leichter zu bearbeiten als Metall.

In der Tat lässt sich auch der Holzschnitt in Nachrichten und in erhaltenen Monumenten viel weiter zurückverfolgen als der Kupferstich. Ueber die Anfertigung von Spielkarten, die aber meist nicht ausdrücklich als gedruckte bezeichnet werden, also ebensogut auch nur gemalt oder schablonirt gewesen sein können, besitzen wir zahlreiche urkundliche Mitteilungen. In Italien geschieht ihrer schon am Ende des XIII. Jahrhunderts Erwähnung. In Frankreich wie in Spanien und in Deutschland mussten schon seit Ende des XIV. Jahrhunderts Verbote gegen den Gebrauch des Kartenspiels erlassen werden, deren häufige Wieder-

Digitized by Google

holung ebensowie die Predigten asketischer Mönche im XV. Jahrhundert beweisen, dass das Kartenspiel in jener Zeit sehr verbreitet gewesen ist. In Frankreich werden Spielkarten in einer Handschrift des „Renard le Contrefait" (zwischen 1328 und 1341) erwähnt. In Deutschland begegnen uns Verbote des Kartenspiels z. B. 1380 — 84 in Nürnberg, 1397 in Ulm, 1400, 1403, 1406 in Augsburg, in Spanien in einem Edikt Johanns I. von Castilien aus dem Jahre 1387.

Wenn es auch nicht unwahrscheinlich ist, dass solche Spielkarten, die doch in grosser Anzahl und billig hergestellt sein müssen, schon im XIV. Jahrhundert mit Holzmodeln vorgedruckt worden seien, so fehlt uns doch bis jetzt der Beweis für diese Annahme. Auch durch rohe, flüchtige Zeichnung und Bemalung oder mittels Schablonen, Kartons, in denen die Figuren ausgeschnitten waren und mit deren Hilfe dann durch einfaches Ueberstreichen mit dem Pinsel die Bilder schnell und leicht auf Papierblätter übertragen werden konnten, liessen sich grössere Massen von Spielkarten leicht herstellen. Für vornehme und reiche Leute wurden solche Karten natürlich mit aller Kunst von vorzüglichen Miniatoren ausgeführt.

Kartenmacher oder Kartenmaler werden z. B. in Ulm 1402, in Augsburg 1418 und späterhin häufiger erwähnt. Ausdrücklich als Formschneider und Briefdrucker finden wir erst im Jahre 1428 in Nürnberg einen H. Pomer und in Nördlingen einen „Wilhelm Briefdrucker" genannt. In Florenz gibt im Jahre 1430 ein berufsmässiger Kartenmaler (pittor di naibi), Antonio di Giovanni di Ser Francesco in seiner Steuererklärung „Formen aus Holz für Spielkarten und Heilige" als sein Eigentum an. In Venedig bitten die Holzschneider und Kartenmacher im Jahre 1441 den Rat der Stadt um Schutz gegen fremden Import, da ihr Gewerbe dadurch in Verfall geraten sei. In Ulm werden Formschneider und Kartenmacher seit 1441 erwähnt, in Strassburg 1440. In Löwen verlangt 1452 die Zunft der Schreiner, dass der Holzschneider (printsnyder) Jan van den Berghe in ihre Zunft eintrete, weil das immer so Brauch gewesen sei. Obwohl Jan behauptet, dass sein Gewerbe „letteren onde beeldeprynten te snyden" eine sonderliche Kunst sei, am Orte nicht ausgeübt werde und auch vielmehr die Geistlichen als die Schreiner anginge, so wird er doch veranlasst, in die Zunft einzutreten. Derselbe Mann wird 1457 und 1468 wieder als „beeldsnydere" oder „printsnydere" erwähnt.

Diese und ähnliche Nachrichten beweisen unzweifelhaft, dass in den dreissiger und vierziger Jahren des XV. Jahrhunderts überall, in Deutschland und

Digitized by Google

in den Niederlanden, wie in Italien und in Frankreich der Bild- und Schriftdruck von Holzschneidern gewerbsmässig betrieben wurde. Ja, sie nötigen sogar zu dem weiteren Schlusse, dass die Technik des Holzschnittes schon lange vorher allgemein zur Herstellung von Bildern und Schriften verwendet worden sein muss.

Es mag hierbei noch auf eine besonders beachtenswerte, bisher noch nicht veröffentlichte Urkunde hingewiesen werden. Im Jahre 1395 wird in Bologna Federico di Germania, der „cartas figuratas et pictas ad imagines et figuras sanctorum" verkauft, wegen Falschmünzerei verfolgt. Die Vermutung liegt nahe, dass diese Figuren von Holzformen abgedruckt waren, da der Mann, wenn er mit dem Stempelschneiden bescheid wusste, gewiss auch des Holzmodelschneidens kundig gewesen sein wird. Nicht ohne Bedeutung ist es, dass es ein Deutscher ist, der in Italien schon 1395 Bilder feil bietet. Von Deutschland kamen nicht nur später die Buchdrucker in grosser Anzahl nach Italien, von hier müssen auch schon früher Techniker des Bilddrucks nach dem Süden, nach Frankreich und Italien gewandert sein. Von Deutschland wurde auch schon im Anfange des XV. Jahrhunderts ein lebhafter Handel mit Spielkarten und anderen Holzschnitten nach dem Süden getrieben. Die Nachricht in der Historia Suevorum des Felix Fabri, dass von Ulm aus Hostien und Karten fassweise nach Italien und Sicilien gesandt wurden, findet in der oben erwähnten Eingabe der venezianischen Holzschneider von 1441 ihre Bestätigung.

Viele wichtige Nachrichten über diesen Gegenstand mögen noch unbekannt geblieben, andere überhaupt verloren gegangen sein. Es ist auch zu beachten, dass viele Briefdrucker ihr Gewerbe im Umherziehen betrieben und deshalb ebensowenig wie die in den Klöstern arbeitenden Holzschneider und Drucker in den Steuer- und Bürgerbüchern verzeichnet wurden.

Diesen verhältnismässig zahlreichen Nachrichten und Urkunden gegenüber bieten uns die ältesten erhaltenen Denkmäler selbst nur sehr dürftige Anhaltspunkte für ihre Datierung und Gruppierung. Wir besitzen eigentlich für keine einzige Arbeit der Holzschneidekunst vor der Mitte des XV. Jahrhunderts ein unbestrittenes und unbestreitbares Datum. Wenn von der weitaus grössten Zahl der frühen Einblattdrucke immer nur ein einziges Exemplar uns erhalten geblieben ist, also die ganze Auflage bis auf das eine Stück verloren gegangen ist, dann werden wir wohl annehmen müssen, dass sich überhaupt nur ein sehr kleiner Teil der Erzeugnisse des ältesten Holzschnittes zu uns gerettet hat. Das darf

Digitized by Google

auch nicht wundernehmen, da Gegenstände dieser Art der Vernichtung sehr ausgesetzt und als geringwertig wenig geachtet und geschützt waren. Fast immer verdanken wir die Erhaltung der vorhandenen Blätter nur einem glücklichen Zufalle. Die Hauptmasse der frühen Erzeugnisse des Holzschnittes bildeten ausser den Spielkarten Figuren von Heiligen, Bilder aus der Passionsgeschichte und andere religiöse Darstellungen. Sie wurden hauptsächlich zur Erinnerung an Wallfahrten und Kirchenfeste verteilt oder verkauft als Gewähr des mit dem Besuche der Kirche verbundenen Ablasses und als Anregung zur Andacht daheim. Sie dienten gleichzeitig als Amulette, als Schutz gegen bestimmte Gefahren und als Schmuck im Hause. Kleinere Blätter wurden wohl oft am Leibe getragen, in Gebetbücher gelegt oder eingeklebt, grössere Stücke an der Wand befestigt. Wie die bedruckten Tücher wurden Holzschnitte zur Ausschmückung bei Prozessionen verwendet, ferner besonders als Kusstafeln (Paces) und als billiger Ersatz für Altarbilder und dergleichen. Die Bemalung, die nie fehlen durfte, und je nach Wert und Bestimmung mehr oder weniger sorgfältig ausgeführt war, machte auch den einfachsten Umrissholzschnitt für das bescheidene Auge zu einem Gemälde.

Ueberaus häufig wurden kleinere Holzschnitte und Kupferstiche, natürlich bemalt, an Stelle der kostbareren Miniaturen in Manuskripte als Illustrationen eingefügt oder auf die Innenseiten der Einbanddecken geklebt. Wohl der grösste Teil unseres Vorrates an alten Bilddrucken ist uns auf diese Weise erhalten worden. Auch zum Bekleben der Aussen- und Innenflächen von Schachteln und Kästen, selbst zum Schmuck von Schränken und Türen und dergleichen wurden die Blätter vielfach benutzt. Eine weitere, wesentliche Aufgabe der Erzeugnisse des Bilddruckes bestand darin, der Mitteilung und Belehrung zu dienen. Schon sehr früh hat man Kalender durch den Druck zu vervielfältigen begonnen, ebenso ABC-Bücher und andere elementare Lehrbücher für Geistliche und Laien, Donate, Doctrinale u. dergl., ferner Nachrichten über interessante Ereignisse und wunderbare Gegenstände, Flugschriften aller Art, Scherz- und Schmählieder, allegorische Darstellungen, Totentanzbilder usw. Bild und Text sind hier bei der Herstellung und in ihrer Wirkung auf das innigste miteinander verbunden.

Es ist das weite Arbeitsfeld der niederen Klasse von Schreibern und Miniatoren, der „Briefmaler" (Brief von breve, jedes kürzere Schrifstück), in das der Bilddruck, es erobernd und zugleich ausdehnend eindringt. Wir werden uns den Umgestaltungsprozess wohl so vorzustellen haben, dass diese Briefmaler

Digitized by Google

(Kartenmaler, dominotiers, stationers oder wie sie sonst genannt wurden) selber es waren, die bei steigender Nachfrage damit begannen, Holzmodel als Vordrucke für die beabsichtigten Bilder zu benutzen, wie man das schon früher gelegentlich für die Initialen grosser Manuskripte getan hatte, und dann auch die begleitende Schrift gleich mit in die Holztafel zu schneiden. So werden die „Briefmaler" nach und nach, vielleicht schon seit dem Ende des XIV. Jahrhunderts, zu „Briefdruckern" („beeldeprinters," „stampatori di naibi e santi").

Ob nun diese Briefdrucker gleich von Anfang an ihre Holzstücke sich selber geschnitten haben oder ob sie zuerst dazu die Hilfe von Zeugmodelschneidern, Holzbildhauern oder Schreinern in Anspruch genommen haben und erst später selber zu Formschneidern geworden seien, lässt sich nicht mehr feststellen. Die Entwicklung wird auch sicher nicht überall gleichmässig vor sich gegangen sein. Jener Prozess der Löwener Schreiner gegen den Bilddrucker Jan van den Berghe im Jahre 1452 (s. oben) weist allerdings darauf hin, dass die Briefdrucker ihre Formen selbständig zu schneiden pflegten und dadurch eben mit den Schreinern in Konflikt gerieten. Dagegen wissen wir, dass von den beiden Verfertigern einer deutschen Biblia pauperum von 1470, der eine Maler, der andere Schreiner war. Hier wird also eine, übrigens ganz den mittelalterlichen Gewohnheiten entsprechende Arbeitsteilung angedeutet, wenn nicht etwa „Schreiner" nur eine andere Bezeichnung für „Holzschneider" sein sollte.

Der Uebergang vom Zeugdruck und von einer gelegentlichen, helfenden Verwendung des Holzschnitts zum gewerbsmässigen Bilddruck hat sich ohne Frage so allmählig und unmerklich, an vielen Orten gleichzeitig vollzogen, dass er nirgends als eine Neuerung, als eine „Erfindung" aufgefallen und als ein Ereignis verzeichnet worden sein kann. Auch die ersten Werke des Letterndruckes erregten sicher zunächst nicht durch die Neuheit des Verfahrens, das man sogar geheim zu halten bemüht war, sondern durch die Vorzüglichkeit der Ausführung, die Exaktheit der Textwiedergabe und die Gleichmässigkeit der Buchstaben Bewunderung.

Die uns erhaltenen Denkmäler des frühen Holzschnittes bieten so wenige sichere Anhaltspunkte für die Feststellung des Ortes und der Zeit ihrer Entstehung, dass wir wesentlich auf Vermutungen und auf die stilkritische Betrachtung angewiesen bleiben. Nur eine ganz kleine Zahl von Blättern lässt sich durch die Handschriften, in denen sie gefunden worden sind, wenigstens mit Wahrscheinlichkeit datieren. Häufiger würden sich vielleicht aus den Kostümen

Digitized by Google

der dargestellten Personen Hilfsmittel gewinnen lassen, wenn wir über die Wandlungen und die Ausbreitung der einzelnen Bewaffnungs- und Bekleidungsstücke genauer unterrichtet wären. Doch wird auch dann nur von Fall zu Fall sich feststellen lassen, ob das Kostüm tatsächlich dasjenige der Zeit und der Heimat des Holzschneiders ist, oder ob nicht ältere, gezeichnete oder geschnittene Vorlagen, Unkenntnis oder die Neigung, durch altertümliche und fremdartige Formen der Kleidung dem Bilde einen phantastischen Anstrich zu geben, für die Wahl der Kostüme bestimmend gewesen seien.

Auch die Qualität und die Wasserzeichen des Papiers bieten keine irgendwie sicheren Anhaltspunkte für die Lokalisierung, da der Handel schon früh einen lebhaften Austausch und die Nachahmung der Zeichen veranlasste. Ueberdies betrieben viele Bilddrucker ihr Geschäft im Umherziehen und stellten die Abdrücke von ihren Holzstöcken her, wo es gerade das Bedürfnis erforderte und der Erlös verkaufter Abdrücke den Ankauf neuer Papiervorräte erlaubte. Auch die Bemalung braucht nicht notwendig am Orte der Verfertigung des Holzschnittes ausgeführt zu sein. Genaueren Studien wird es aber doch vielleicht gelingen, lokale Eigentümlichkeiten der Bemalung festzustellen. Ebenso wenig lassen die Formen und selbst die Sprache der Inschriften sichere Schlüsse über die Entstehung der Holzschnitte zu. Gerade hierin blieben die Holzschneider am meisten von ihren Vorlagen abhängig. Dass sie auch auf ihr Publikum Rücksicht zu nehmen pflegten, beweisen mehrsprachige Inschriften auf einzelnen Blättern.

Es bleibt im wesentlichen nur der Weg, durch die Zusammenstellung der gleichartigen Blätter feste Gruppen, die einen bestimmten Stil, eine Phase der Entwicklung repräsentieren können, zu bilden. Die stilistische Vergleichung dieser Gruppen untereinander und mit den Werken der monumentalen Kunst kann es uns dann ermöglichen, die Entwicklungsreihe bis zu den sicher zu datierenden und zu lokalisierenden Holzschnitten in gedruckten Büchern im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts zu verfolgen.

Von einer künstlerisch persönlichen Ausdrucksweise kann in allen diesen Erzeugnissen eines im wesentlichen doch nur handwerklichen Betriebes kaum die Rede sein. Die Namen der Verfertiger, die in einigen wenigen Fällen erhalten sind, geben uns durchaus nicht die Vorstellung einer Individualität. Nur aus einer grösseren Reihe gleichartiger Arbeiten lassen sich die stilistischen Eigentümlichkeiten der Gruppe erkennen und nur im Gesamtcharakter der

Digitized by Google

einzelnen Gruppen treten die Stilwandlungen deutlicher hervor. Erst sehr spät, gegen das Ende des XV. Jahrhunderts, macht sich im Holzschnitt die Originalität einzelner Meister in Formgebung und Technik geltend. Bis um die Mitte des XV. Jahrhunderts ist es sogar, vorläufig wenigstens, kaum möglich, das Ursprungsland von Holzschnitten und selbst Kupferstichen mit einer gewissen Sicherheit anzugeben.

Als die ältesten der uns erhaltenen Holzschnitte können wir eine ziemlich zahlreiche Gruppe von Blättern ansehen, die in ihrem Stilcharakter wie in ihren technischen Eigentümlichkeiten alle Zeichen hohen Alters zur Schau tragen, und die durch einzelne datierbare Stücke bis an den Anfang des XV. Jahrhunderts hinaufgerückt werden, ohne dass damit die Möglichkeit einer noch früheren Entstehung ausgeschlossen wäre. Die rundlichen und zierlichen Formen der sehr schlanken, biegsamen Körper, die vollen, runden Gesichtstypen mit grader Nase und regelmässigen, langsträhnigen Haaren, die langen, sich weich rundenden und am Ende Oesen oder Schleifen bildenden, fliessenden Falten der Gewänder zeigen durchaus den Stil besonders deutscher Skulpturen und Gemälde des XIV. und des beginnenden XV. Jahrhunderts. Ihr Charakter ist ganz trecentistisch; Hintergründe fehlen fast immer; der Raum zwischen und über den Figuren ist durch Musterung oder durch einen Farbton ausgefüllt, wie in den Gemälden der Grund durch Vergoldung und Musterung verziert wird. In ihrer Zeichnung erinnern diese Holzschnitte auffallend an die Glasgemälde jener Zeit, mit denen auch die Bemalung mit stumpfen, nicht deckenden, sondern nur die Schatten modellierenden Farben, rotbraun, grau, hell-graubraun, gelb und grau, oft eine gewisse Aehnlichkeit zeigen.

An Kunstwert stehen die Holzschnitte dieser ersten Gruppe keineswegs an letzter Stelle. Man wird ihnen Anmut der Bewegungen und der Formen, Zartheit und Empfindung im Ausdruck der Köpfe nicht abstreiten können. Verzerrungen und Roheiten in Bewegungen und Typen, wie sie in den meisten anderen frühen Holzschnitten nur allzu häufig sind, begegnen uns nirgends. Komposition und Formengebung lassen auf gute künstlerische Schulung und auf engen Zusammenhang mit der monumentalen Kunst schliessen. Die Zeichnung beschränkt sich auf die Umrisse und die notwendigsten Linien der Formengliederung, ohne jede Modellierung durch Schraffierungen. Die Linien sind meist sehr dick mit ziemlich starker Verdünnung an der Spitze der frei auslaufenden Striche. Die Druckfarbe ist ein dickes, zähes, öliges

Digitized by Google

Schwarz, das bei dem wahrscheinlich durch einfache Aufpressung der Platte auf das Papier, ohne Hilfe des Reibers oder einer Presse, ausgeführten Drucke sich dem Papier ungleichmässig mitgeteilt hat, so dass die Linien viele ausgebliebene oder körnige Stellen zeigen.

In diese Gruppe gehören vor allen zwei Blätter, die einem Kodex des Klosters S. Zeno in Reichenhall vom Jahre 1410 entnommen sind und deshalb ohne Zweifel ungefähr gleichzeitig entstanden sein werden. Denn Einband und Schmuck pflegte man damals gleich nach Vollendung der Handschrift anzufertigen. Es sind dies eine h. Dorothea (Schreiber 1395), eine ganz besonders feine und anmutige Darstellung, und ein h. Sebastian (Schr. 1677), die beide jetzt in München bewahrt werden. Von den zahlreichen Blättern gleichen Stils seien erwähnt ein Tod Mariae (Schr. 705), ein h. Christoph (Schr. 1355) im Germanischen Museum in Nürnberg, eine Kreuzigung (Schr. 389), ein Tod Mariae (Schr. 709), ein Crucifixus mit dem Wappen des Klosters Tegernsee im Münchener Kupferstichkabinet (Schr. 932), einige andere Heiligenfiguren im Kupferstichkabinet in Berlin (Schr. 1352. 1357. 1461. 1535) und ein Christus auf dem Oelberg in Paris (Schr. 185). Die reizende Darstellung der Ruhe auf der Flucht (Wiener Hofbibliothek, Schr. 637), in der die hoheitsvolle Erscheinung der Madonna einen sinnig humorvollen Gegensatz zu dem eifrig die Suppe kochenden alten Joseph bildet, ist als eines der vorzüglichsten Werke dieses Stils hier abgebildet.

Die Erfahrung lehrt, dass wir die ältesten Erzeugnisse einer Kunst keineswegs notwendigerweise unter den rohesten Arbeiten zu suchen haben, dass vielmehr die ursprüngliche Verwendung einer Technik immer die sachgemässeste, stilgerechteste ist. Es sind oft grade die tüchtigeren Kräfte eines Gewerbes, die hervorragendsten Künstler, die eine neue Technik oder die neue Verwendung einer älteren sich zu nutze machen und ihre ganze Kunst und Geschicklichkeit ihr widmen. Der Verfall tritt meist erst ein, wenn die Masse der handwerklichen Arbeiter die Technik auszubeuten beginnt. So darf es uns auch nicht wundern, dass die jugendliche Kunst des Holzschnittes gleich in ihren Anfängen mit Leistungen von solchem künstlerischen Werte und bei aller Derbheit doch so feinfühliger Formendarstellung hervortritt. Die Buchdruckerkunst hat sogar ihre ersten Erzeugnisse künstlerisch überhaupt nicht mehr zu übertreffen vermocht.

Die unentwickelte Formenauffassung des Publikums, für das die frühesten

Digitized by Google

Holzschnitte bestimmt waren, forderte ganz einfache Bildungen, die im wesentlichen nur die jedem in der Erinnerung haftenden Formen enthielten und nicht durch gehäufte Einzelheiten das ungeübte Auge verwirrten. Der Holzschnitt, der ursprünglich das Schaubedürfnis dieser „Armen am Geist" befriedigen sollte und seinem Wesen nach zu befriedigen sehr geeignet war, muss naturgemäss von einer so einfachen, die Formen nur mit dicken Linien umschreibenden, sie mehr andeutenden, als plastisch bildenden Technik, wie wir sie in jenen ältesten Blättern sehen, ausgegangen sein. Die Bemalung sollte dabei nicht nur die Schmuckwirkung erhöhen, sondern auch die Bildvorstellung unterstützen. Erst nach und nach, mit den steigenden Ansprüchen des Publikums und der Kunst schreitet man zu verfeinernder Technik und Formenbildung fort, um endlich die Farbe ganz durch die Modellierung mit Schraffierungslinien zu ersetzen.

Wenn auch die Holzschnitte, die wir betrachtet haben, von den alten Zeugdruckmodeln mit ihrer rein flächenhaften, ornamentalen Behandlung sicher schon durch manche Zwischenglieder getrennt sind, so lässt doch der raumfüllende Charakter der einfachen Kompositionen ohne realistische Raumandeutung ebenso wie der Umrissstil der Zeichnung und die Technik den Zusammenhang mit ihnen noch deutlich genug erkennen.

Mehrere Holzschnitte dieser ältesten Gruppe sind in Handschriften deutschen Ursprungs gefunden worden, andere zeigen in den Block eingeschnittene Wappen deutscher Klöster oder stellen ausschliesslich in Deutschland verehrte Heilige, wie den heiligen Wolfgang, dar. Nicht weniger als diese äusseren Umstände lässt auch der Stil der Zeichnung darauf schliessen, dass diese Gruppe von Holzschnitten deutschen Ursprungs sei. Bei dem augenblicklichen Stande unserer Kenntnisse darf jedoch die Möglichkeit, dass auch andere Länder an diesen Erzeugnissen Anteil gehabt haben, keineswegs ausgeschlossen werden.

Der älteste Holzschnitt, den wir bisher betrachtet haben, scheint sich nun in einer Reihe von Blättern, die wir als die zweite Gruppe bezeichnen können, zu grösserer Feinheit der Linienbildung und zu grösserer Schlankheit und Beweglichkeit der Formen entwickelt zu haben. Schraffierungen fehlen auch hier noch, nur in den spätesten Beispielen beginnen sie sich hier und da bemerkbar zu machen. Die Linien der Umrisse und der nun etwas reichlicheren Innenzeichnung sind noch ganz weich und rund, aber durchgehends dünner und gleichmässiger. Die starken Anschwellungen und Verdünnungen der Linien fehlen fast überall und die Oesenfalten sind ganz verschwunden. Später macht sich

Digitized by Google

ebenso, wie in der monumentalen Kunst, eine Neigung zu eckigem und brüchigem Faltenwurf bemerkbar. Die Kompositionen sind reicher an Handlung und an Figuren, die deshalb auch im Verhältnis zur Bildfläche kleiner werden. Gegenüber dem monumentalen, statuenhaften Charakter, der die Gestalten in den Holzschnitten der ersten Gruppe auszeichnete, macht sich hier das Streben nach Lebendigkeit der Bewegungen, die oft bis zur Heftigkeit und Verzerrung übertrieben werden, geltend. Es ist also die gleiche Tendenz, die in der monumentalen Kunst, besonders Deutschlands, um die Mitte des XV. Jahrhunderts herrschend wird. In der Tracht deuten Kettenpanzer, Zaddeln, tiefe Gürtung u. a. m. noch auf die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts, daneben wird die Neigung zu phantastischem Aufsatz und zu orientalisierenden Kostümen auffallend. Das Beiwerk und die Hintergründe sind ebenfalls, wie in der Malerei, mehr ausgebildet.

Eines der grössten und besten Blätter dieses Stils ist die Kreuzigung des Münchner Kabinets (Schreiber 471), das noch eine Reihe gleichartiger Werke besitzt, z. B. den h. Antonius Abbas (Schr. 1215), Christus am Kreuze (Schr. 389) und drei Blätter: Christus seiner Mutter erscheinend (Schr. 700), die Gregorsmesse (Schr. 1466) und den h. Sebastian (Schr. 1681), die, ebenso wie eine h. Dorothea (Schr. 1397) in Berlin, von Umrahmungen mit den vier Wappen von Baiern, Pfalz und Oesterreich eingefasst sind. Andere Beispiele aus dieser Gruppe sind: eine Kreuzigung (Schr. 481), eine Auferstehung (Schr. 539), das Martyrium des h. Johannes Evangelista (Schr. 1524) im germanischen Museum, ein Martyrium des h. Sebastian (Schr. 1683), eine h. Magdalena (Schr. 1596), ein h. Georg (Schr. 1436) und eine Kreuzigung (Schr. 400) in Berlin, Johannes auf Pathmos in Paris (Schr. 1525).

Diese Reihe von Holzschnitten zeigt keineswegs einen so bestimmten und geschlossenen Stilcharakter wie die der ersten Gruppe. Die Produktion scheint sich mehr in die Breite zu entwickeln und Arbeiter von verschiedener Art und Herkunft, meist von geringeren Fähigkeiten zu beschäftigen. Das Verhältnis der Technik dieser Gattung von Holzschnitten zu der der älteren Gruppe, dann die Kostüme und die Datierung einiger Blätter geben uns aber doch die Berechtigung, sie einer bestimmten, und zwar späteren Stilphase zuzuweisen. Wenn wir jene ältere Gruppe von Holzschnitten etwa in das erste Viertel des XV. Jahrhunderts setzen, so können wir diese jüngere wohl in den folgenden Dezennien entstanden denken. Für die genauere Zeitbestimmung bietet die handschriftlich

Digitized by Google

vermerkte Jahreszahl 1443 auf einem Blatte mit Dorothea, Alexius und der Kreuztragung im Germanischen Museum (Schr. 930) und die Datierung zweier Manuskripte von 1441 und 1449, denen eine Kreuzigung (Schr. 961) und eine Verkündigung (Schr. 34) derselben Sammlung entnommen sind, sichere Anhaltspunkte. Die Jahreszahl 1443 auf dem erstgenannten Blatte kann kaum etwas anderes als das Jahr der Erwerbung bezeichnen, und die Kreuzigung muss vor der Vollendung der Handschrift vom Jahre 1441 eingeklebt sein, da der Text über den Rand des Bildes übergreift. Nicht lange nach 1424 wird ein Blatt entstanden sein, auf dem die Reichskleinodien, die in diesem Jahre nach Nürnberg gebracht und dort zur Schau gestellt wurden, abgebildet sind (Schr. 1942).

Eine grosse Rolle spielt in der älteren Literatur ein Holzschnitt, der den h. Christoph darstellt und neben einem xylographischen Ablassversprechen die ebenfalls in den Holzstock eingeschnittene Jahreszahl 1423 aufweist. Das Blatt, das deshalb lange als der älteste datierte Holzschnitt angesehen worden ist, stammt aus einem 1417 geschriebenen Manuskripte des Klosters Buxheim, wurde von Lord Spencer erworben und ist mit dieser berühmten Sammlung in die Rylands Library in Manchester gelangt. Wie fast alle anderen Daten auf Bilddrucken ist auch dieses mehrfach angezweifelt worden. Man hat einen Irrtum des Holzschneiders vermutet oder behauptet, die Jahreszahl beziehe sich nicht auf die Entstehung des Holzschnittes, sondern auf einen Ablass, ein Fest oder ein anderes Ereignis. Diese letztere Auffassung der Jahreszahl schliesst nun aber die gleichzeitige Entstehung nicht aus. Ja es ist sogar sehr unwahrscheinlich, dass man ein solches Erinnerungsblatt noch sehr lange nach dem betreffenden Ablass, der übrigens auch immer nur für eine kürzere Zeit gewährt wurde, angefertigt oder kopiert haben sollte. Der Stil der Zeichnung, der Typus des Heiligen und die runden, fliessenden Falten weisen auf die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts, während die, wenn auch spärlichen Schraffierungen in einem so frühen Blatte allerdings befremden müssen. Auch der Jahreszahl 1437 am Schlusse eines deutschen xylographischen Gebetes, das eine Darstellung des Sebastiansmartyriums begleitet (Wien, Hofbibliothek, Schr. 1684), ist die Bedeutung als Datum der Entstehung des Holzschnittes abgestritten worden. Das hübsche Blatt kann aber, seinem Stil nach zu urteilen, sicher nicht wesentlich später angefertigt worden sein, auch wenn die Jahreszahl nicht die Zeit seiner Herstellung anzuzeigen bestimmt war. Es schliesst sich ebenso wie der Buxheimer Christoph der zweiten Stilgruppe an.

Digitized by Google

Diesen vereinzelten datierten Holzschnitten hat man lange einen allzugrossen Wert beigemessen und über dem Streite um die Echtheit und die Bedeutung des Datums das Studium der Monumente in ihrer Gesamtheit vernachlässigt. Solche Daten können an sich für die Bestimmung der Entstehungszeit der Holzschnitte nicht massgebend sein, nur im Zusammenhange der stilistischen Gruppierung, die allein uns zum Verständnis der Entwicklung führt, können sie als Hilfsmittel dienen.

Wie von den Holzschnitten der ältesten Gruppe sind auch von diesen Blättern jedenfalls sehr viele deutschen Ursprungs. Das beweisen deutsche handschriftliche und xylographische Beischriften, zum Beispiel auf dem kreuztragenden Christus in München (Schr. 921), dem Johannesmartyrium in Nürnberg (Schr. 1524), der Gregorsmesse in München (Schr. 1460), ferner deutsche Wappen und die Namen deutscher Verfertiger, wie der des „Jerg Haspel zu Bibrach" auf dem h. Bernhard der Wiener Hofbibliothek (Schr. 1271). Auch im allgemeinen Kunstcharakter wird die Verwandtschaft mit dem monumentalen Stil der Zeit oft schon recht deutlich erkennbar. Zahlreiche Stücke dieser, wie gesagt, sehr grossen und unbestimmten Stilgruppe mögen aber doch ausserhalb Deutschlands, in den Niederlanden, in Frankreich oder Italien entstanden sein. Unsere Kenntnisse reichen aber vorläufig für eine genauere Unterscheidung der lokalen Eigentümlichkeiten noch nicht aus. Erst einige Jahrzehnte nach der Mitte des XV. Jahrhunderts lassen sich die Erzeugnisse der einzelnen Gegenden ihrem Stilcharakter nach schärfer von einander sondern. Erst von dieser Zeit an kann deshalb die Entwicklung in den verschiedenen Ländern getrennt betrachtet werden. Einzelne vermutlich oder vorgeblich früher in diesen Ländern entstandene Werke sollen dann noch nachträglich besprochen werden.

Um zunächst die Entwicklung des Holzschnittes in Deutschland weiter verfolgen zu können, müssen wir uns nach den stilistischen Zwischengliedern umsehen, die die Arbeiten der beiden ältesten Gruppen, die uns bisher beschäftigt haben, mit den Holzschnitten in gedruckten Büchern und mit den ihnen verwandten Einblattdrucken in Verbindung setzen. Es macht den Eindruck, als ob der Holzschnitt nach einer ersten Blüte im Beginne des XV. Jahrhunderts nun eine Zeit des Verfalles, der wesentlich rohen und handwerklichen Produktion durchzumachen gehabt habe. Erst wieder seit den achtziger Jahren nimmt er durch die Beteiligung tüchtiger künstlerischer Kräfte,

die offenbar von den Druckern zur Illustrierung ihrer Bücher herangezogen und herangebildet werden, einen neuen und grösseren Aufschwung.

Diesen Uebergang von dem Stil der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts zum Bücherholzschnitt in den siebziger und achtziger Jahren kann uns am besten eine Reihe von Bilderfolgen veranschaulichen, die auch gegenständlich und technisch eine Vorstufe der Buchillustration bilden und sich noch einige Zeit neben ihr behauptet haben. Es sind dies die sogenannten „Blockbücher" oder „xylographischen Bücher", Folgen von Blättern, auf denen die in Holztafeln eingeschnittenen Bilder und die sie begleitenden Schriftsätze abgedruckt sind. Wir können die Entwicklung der Blockbuchproduktion von ihrer wahrscheinlich ältesten Stufe, in der der Text ganz oder zum grössten Teil handschriftlich unter oder neben die gedruckten Bilder eingetragen wurde, den sogenannten xylo-chirographischen Blockbüchern, bis zur Verwendung der Bilder in gedruckten Büchern verfolgen. Die älteren Blockbücher sind mit Hilfe des Reibers, ohne Presse, gedruckt, so dass nur die eine Seite des Blattes für den Druck verwendet werden konnte, weil der Reiber beim Bedrucken der Rückseite das schon abgedruckte Bild zerstört haben würde. Man nennt die so hergestellten Werke mit nur einseitig bedruckten Blättern, deren je zwei dann mit den Rückseiten aneinander angeklebt wurden, anopistographische Blockbücher, im Gegensatz zu den späteren opistographischen, in denen beim Drucken mit der Presse Vorder- und Rückseite der Blätter benutzt werden konnten. Die Art der Herstellung entscheidet aber nicht ohne weiteres über die Reihenfolge der Entstehung.

Die meisten Blockbücher sind uns in verschiedenen Ausgaben erhalten, die für ihre grosse Beliebtheit und Verbreitung sprechen. Die grosse Seltenheit der erhaltenen Werke, von denen meist nur sehr wenige, oft nur ein einziges Exemplar erhalten ist, lässt darauf schliessen, dass zahlreiche Ausgaben, besonders wohl die frühesten, ganz und gar verloren gegangen seien. Es ist aus diesem und anderen Gründen ausserordentlich schwer, das Verhältnis der einzelnen Ausgaben zu einander zu bestimmen.

In Deutschland sind einige der ältesten Blockbücher entstanden, Arbeiten von künstlerischem Werte; später scheinen die Niederländer dies Gebiet zu beherrschen, ihre Blockbücher gehören zu den vorzüglichsten Leistungen des Holzschnittes und haben den deutschen Arbeitern sehr häufig als Vorlagen für ihre meist dürftigen Nachschnitte gedient. Unter den älteren, künstlerisch selbstän-

Digitized by Google

digen, deutschen Blockbüchern muss die aus 34 Blättern bestehende xylochirographische Biblia pauperum, von der sich nur ein einziges Exemplar in der

Blatt aus der Biblia pauperum. Heidelberg, Universitäts-Bibliothek. Original 222×177 mm

Bibliothek in Heidelberg erhalten hat, an erster Stelle genannt werden (s. Abb.). Sie gehört zu der älteren Gruppe von Blockbüchern, in denen der Text noch

Digitized by Google

nicht xylographisch hergestellt, sondern handschriftlich in die dazu freigelassenen Räume neben den Bildern eingetragen wurde. Nur die Namen der Personen in den Bildern sind hier in das Holz geschnitten. Mit den niederländischen Ausgaben der Biblia pauperum, von denen später die Rede sein wird, hat diese deutsche Ausgabe nur die allgemeine Anlage der Kompositionen gemein. Offenbar liegt ihr eine ganz andersartige Bilderhandschrift zum Grunde als den niederländischen Bearbeitungen desselben Gegenstandes. Den Inhalt der Biblia pauperum bilden die Gegenüberstellungen je einer Darstellung aus dem neuen Testament mit zweien aus dem alten, die als vorbildlich für jene galten. Sie verhalten sich also zueinander wie die Verheissung zur Erfüllung. In den vier Ecken über jenen drei nebeneinandergestellten Szenen sind Halbfiguren der Propheten angebracht, in deren Aussprüchen man Hinweisungen auf das Leben und die Taten Christi zu erkennen glaubte. Der Zweck der Zusammenstellung war ohne Zweifel der, den nicht gelehrten Geistlichen, den „pauperes praedicatores" ein Hilfsmittel für die Lehre und für die Predigt an die Hand zu geben. Sie waren also nicht für die Armen schlechthin, nicht für das Laienpublikum, sondern für die armen Geistlichen bestimmt. Das geht schon daraus hervor, dass Textstellen und Erklärungen in den meisten Ausgaben, wie auch in der vorliegenden, in lateinischer Sprache abgefasst sind.

Besonders beachtenswert ist, dass die drei Bilder aus dem alten und neuen Testament nicht aus demselben Block wie die Umrahmungen mit den Propheten-bildern geschnitten sind, sondern dass diese auf jeder Tafel verschiedenen Holzschnitte in die drei für sie ausgesparten Mittelfelder der Abdrücke von nur vier verschiedenen, immer sich wiederholenden Rahmen mit den Propheten, die also eine Art von Passe-partout bilden, eingedruckt sind. Dies vereinfachte, die Arbeit des Schneidens erleichternde Verfahren deutet offenbar schon auf eine längere xylographische Praxis des Briefdruckers, der die Bilder herstellte, hin.

Unter den erhaltenen deutschen Blockbüchern ist die Heidelberger Biblia pauperum jedenfalls eine der ältesten. Die Formen der kurzen, aber doch schlanken Gestalten, die runden, vollen Gesichter, die langen, sich weich rundenden Gewandfalten, ebenso die Haarbehandlung und die Tracht mit Zaddeln und tiefer Gürtung weisen bestimmt auf die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts. Der Schnitt ist sorgfältig und geschickt, die Linien gleichmässig stark und ziemlich dünn, Schraffierungen fehlen fast ganz. Die Holzschnitte stehen denen der zweiten Gruppe sehr nahe und unterscheiden sich sehr stark von den Bücher-

Digitized by Google

holzschnitten der siebziger Jahre. Man wird sie kaum später als um die Mitte des XV. Jahrhunderts ansetzen dürfen. Sie bilden in vieler Hinsicht eine Parallelerscheinung zu den Kupferstichen des Meisters der Spielkarten, der, wie wir später sehen werden, um 1440 bis 1450 tätig war. Trotz der Steifheit und Ungeschicklichkeit der Formgebung sind die Bewegungen und die Köpfe nicht ohne Ausdruck und Anmut.

Grosse stilistische Verwandtschaft mit dieser Ausgabe der Armenbibel zeigt das Symbolum Apostolicum, eine Versinnlichung der zwölf Glaubenssätze, von dem drei verschiedene Ausgaben, je nur in einem Exemplare erhalten sind. Der Biblia pauperum am nächsten steht die Ausgabe der Heidelberger Bibliothek (Schreibers II. Ausgabe), auch darin, dass hier ebenfalls nur die Namen aus dem Stocke geschnitten sind, der Text aber auf die Tafeln unter den Darstellungen handschriftlich eingetragen werden sollte, was aber bei diesem einzigen erhaltenen Exemplar nicht geschehen ist. Von den beiden anderen Ausgaben stimmt die eine mit lateinischen xylographischen Inschriften in der Hofbibliothek in Wien (Schreiber I.) mit der Heidelberger Ausgabe ziemlich genau überein, während die zweite, mit deutschem xylographischem Text, die in München bewahrt wird (Schreiber III.), nach einer anderen Vorlage gearbeitet ist. Diese beiden Ausgaben stehen der zweiten Gruppe der ältesten Holzschnitte stilistisch sehr nahe und sind möglicherweise noch vor der Heidelberger Biblia pauperum entstanden.

Hierher gehören auch die drei xylographischen deutschen Ausgaben des Planetenbuches, Darstellungen der sieben Planeten und der Beschäftigungen der unter ihrem Einflusse geborenen Menschen. Eine dieser Ausgaben, die das Wappen der Stadt Basel trägt (Schreiber I.), steht der Biblia pauperum stilistisch sehr nahe, die Figuren der zweiten (Schreiber II.) weniger sorgfältig geschnittenen haben grosse Aehnlichkeit mit denen auf den ältesten Spielkarten. Eckigere und härtere Technik zeigen die Holzschnitte des Decalogus, einer Folge von zehn Blättern mit deutschem, xylographischem Text, in denen die Befolgung eines jeden der zehn Gebote und die Zuwiderhandlung dargestellt sind.

Die Vergleichung dieser älteren Blockbücher, besonders der Heidelberger Biblia pauperum mit zwei deutschen xylographischen Ausgaben, die in den Jahren 1470 und 1471 hergestellt worden sind, lässt ohne weiteres erkennen, dass diese Werke zwei verschiedenen Entwicklungsstufen der Holzschneidekunst

Digitized by Google

angehören. Schliessen sich die Heidelberger Armenbibel und die ihr verwandten Blockbücher den ältesten Holzschnittgruppen an, so gehören diese Arbeiten schon durchaus in den Kreis der Illustrationen, die wir in den typographisch hergestellten Büchern finden. In der Armenbibel, die, wie die Unterschrift angibt, im Jahre 1470 von dem Maler Friedrich Walther und dem Schreiner Hans Hürning in Nördlingen ausgeführt worden ist, sind nicht nur die Kostüme viel spätere, die Technik mit eckigen Falten und mit gradlinigen Schraffierungen eine durchaus verschiedene, der ganze künstlerische Eindruck der Formen und Bewegungen kennzeichnet sich als der einer wesentlich späteren Kunstperiode.

Diese Wandlung ist dem Einflusse der niederländischen Kunst und im besonderen wohl auch des niederländischen Holzschnittes zuzuschreiben. Die Tracht ist die burgundische und auch im Stil der Zeichnung und in der Technik ist die Einwirkung der vortrefflichen Arbeiten der niederländischen Holzschneidekunst, die damals in höchster Blüte stand, unverkennbar. In der Tat ist die von Walther und Hürning 1470 in Nördlingen hergestellte Armenbibel, die schon im nächsten Jahre von Hans Sporer kopiert wurde, nur eine freie Nachahmung des niederländischen 40blättrigen Blockbuches. Auf niederländische Vorbilder geht auch die chiro-xylographische Ausgabe eines Planetenbuches im Kupferstichkabinet zu Berlin zurück. Das niederländische Urbild der zahlreichen deutschen Ausgaben der Ars moriendi, von denen eine von „Ludwig ze ulm", eine andere 1473 von Hans Sporer herausgegeben worden ist, besitzen wir noch in dem im British Museum in London bewahrten Blockbuche, einem Werke von grösster Vorzüglichkeit. Als Kopien nach verlorenen niederländischen Originalen sind ohne Zweifel auch die beiden Ausgaben des Defensorium inviolatae virginitatis Mariae, in der die unbefleckte Empfängnis Mariae durch die Anführung von wunderbaren Vorgängen in der Natur und selbst aus der Mythologie glaubhaft gemacht werden soll, anzusehen. Die Kompositionen der Bilder sind in den beiden Ausgaben ganz verschieden von einander, die eine ist von dem schon genannten Friedrich Walther 1470, die andere 1471 von Johannes Eysenhut angefertigt worden. Die Holzschnitte dieser letzteren Ausgabe des Defensorium von 1471 oder ihr Original gehören derselben Stilrichtung an wie die Illustrationen einiger Lübecker Drucke, die wir später zu betrachten haben werden.

Die übrigen deutschen Blockbücher sind künstlerisch sehr geringwertig

Digitized by Google

und brauchen nur kurz aufgezählt zu werden. Von den drei Ausgaben des Antichristus et quindecim Signa gehört die eine mit handschriftlichem Text wohl noch zu den älteren deutschen Blockbüchern; die Figuren ähneln denen der zweiten Ausgabe des deutschen xylographischen Planetenbuches. Die dritte Ausgabe dieses Buches, die nur eine Kopie der zweiten ist, wurde der Bezeichnung gemäss von Junghanss Briefmaler zu Nürnberg (wahrscheinlich dem obengenannten Hans Sporer) im Jahre 1472 angefertigt. Das Salve Regina ist eine Arbeit des Lienhart Wolff zu Regensburg. Deutschen Ursprunges sind wohl auch die drei von einander wenig abweichenden Ausgaben des Ars memorandi quatuor evangelia, eines Hilfsmittels für junge Geistliche, die Erzählungen der Evangelien, die auf dem Bilde des Evangelistensymbols durch Gegenstände mit beigefügten, auf die Kapitel bezüglichen Zahlen angedeutet sind, dem Gedächtnisse einzuprägen. Die schematischen Zeichnungen sind wenig interessant und bieten nur schwer Anhaltspunkte für die stilistische Vergleichung. Zu erwähnen sind noch die Vita S. Meinradi, Hartliebs Chiromantia, die Fabel vom kranken Löwen, die acht Schalkheiten, ein Fechtbuch und schliesslich zwei Ausgaben eines Totentanzes.

Eine besondere Erwähnung verdient von den deutschen Blockbüchern noch die mit lateinischem und deutschem xylographischem Texte versehene Ausgabe des Exercitium super pater noster, von der nur ein einziges Blatt in Kremsmünster erhalten ist. Obwohl nur eine fast genaue Kopie nach dem Bilde der zweiten niederländischen Ausgabe, ist der Holzschnitt doch als vorzüglich feine und sorgfältige Arbeit eines mittelrheinischen, Mainzer Holzschneiders, dem wir in Mainzer Drucken noch begegnen werden, von besonderem Interesse.

Diese späteren deutschen Blockbücher haben uns zeitlich und stilistisch schon mitten in den Kreis der Illustratoren der typographisch gedruckten Bücher geführt. Mit den datierten Ausgaben stehen wir so schon auf festem Boden, aber freilich in einer künstlerisch fast durchgehends nicht sehr erfreulichen Umgebung. Die Betrachtung der Bücherholzschnitte der sechziger und siebziger Jahre und der gleichzeitigen Einblattdrucke bestätigt die schon oben ausgesprochene Vermutung, dass in Deutschland um diese Zeit die Technik der handwerklichen Routine von Briefdruckern niederster Gattung anheimgefallen war. Man darf gewiss nicht voraussetzen, dass das Publikum, das die edelsten

Erzeugnisse der monumentalen Kunst und der Miniatur zu schätzen wusste, an diesen in ihrer Mehrzahl ganz rohen Bildern Gefallen gefunden haben könne. In der Tat haben wir direkte Zeugnisse für die abfällige Beurteilung solcher Ware von seiten Gebildeter. Der Kreis, an den sich das illustrierte Buch ursprünglich wendete, muss also wohl ein anderer gewesen sein, als der, auf den die besten Maler und Bildhauer der Zeit rechnen konnten. Erst nach und nach, wie die Holzschnittillustration und -ornamentik die Miniaturen immer mehr aus den Büchern verdrängt und sich an Werke wagt, die für die höher Gebildeten unter Geistlichen und Laien bestimmt sind, werden die Buchdrucker und Verleger veranlasst, zur Herstellung besserer Vorzeichnungen tüchtigere Kräfte, wirkliche Meister der Malerei heranzuziehen, die sich ihrerseits nun wieder die Ausbildung geschickter und sorgfältig arbeitender Holzschneider im eigenen Interesse angelegen sein lassen müssen. Unter dem Einflusse solcher Künstler bilden sich nun in den verschiedenen Orten Werkstätten von Holzschneidern aus, die oft mit den einzelnen Druckeroffizinen in engster Verbindung stehen.

Erst um diese Zeit, in den letzten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts also vollzieht sich nach und nach die Trennung der die Vorzeichnungen liefernden Künstler von den Formschneidern, die nun nur noch die Aufgabe haben, die meist auf den Stock selber aufgetragene Zeichnung genau und sorgfältig auszuschneiden, sie sozusagen nur zu faksimilieren. Für das erste Jahrhundert der Holzschneidekunst haben wir dagegen, wie schon oben angedeutet, keinen Grund, eine solche, erst jetzt durch die neuen Verhältnisse und die Ansprüche des Publikums und der darzustellenden Gegenstände veranlasste Arbeitsteilung vorauszusetzen. Ihr Darstellungsgebiet war ursprünglich der altbekannte Kreis geläufiger, durch vielfache Wiederholung durchgebildeter Typen von Heiligen, Passionsszenen und dergleichen gewesen. Auch denen, die sich nicht, wie das die schwächsten und trägsten Xylographen zu tun pflegten, darauf beschränken wollten, schon ausgeführte Holzschnittbilder zu kopieren, boten zahlreiche Handschriftenillustrationen und Werke der grossen Kunst die nötigen Kompositionsschemata in Fülle dar. Die Holzschneider bedurften also für ihre bescheidene Arbeit gar nicht des vermittelnden Zeichners. Erst als durch die Buchillustration die Darstellung einer grossen Anzahl ganz neuer Gegenstände zur Aufgabe gestellt wurde, machte sich die Schwäche des verfallenden Handwerks so stark fühlbar, dass man die Beihilfe tüchtigerer Künstler von formgestaltender Kraft in Anspruch nehmen musste. Den älteren Formschneidern mutete ihre unmittelbare, praktische

Digitized by Google

Aufgabe die wirklich künstlerische Ausgestaltung der Typen gar nicht zu. In den einzelnen Fällen, in denen wir eine solche künstlerische Selbständigkeit in der Durchbildung und Umbildung der überlieferten Formen beobachten können, müssen wir sie eben auf Rechnung der höheren Begabung einzelner Künstlerindividualitäten unter den Formschneidern setzen. Vorzügliche Qualität der Ausführung setzt immer Feingefühl und Selbständigkeit der künstlerischen Auffassung voraus. Wir sind durchaus nicht berechtigt, die alten Holzschneider unterschiedlos als eine Masse von rohen Handwerkern anzusehen und von vorn herein dem Einzelnen höhere künstlerische Fähigkeiten abzusprechen.

Die Schaulust forderte für das gedruckte volkstümliche Buch wie vorher für die Handschrift gebieterisch den Schmuck des Bildes. Nur sehr wenige populäre Schriften in deutscher Sprache entbehren der Illustrationen. Und zwar ist es in Deutschland zunächst ausschliesslich das Bild, das im gedruckten Buche als Schmuck und als eine Art figürlicher Kapitelüberschrift verwendet wird; rein ornamentale Verzierungen begegnen uns erst später und gewinnen nur langsam eine grössere Bedeutung für die Buchausstattung. Durchgehends sind die Holzschnitte auf Bemalung berechnet, die auch in den meisten der erhaltenen Exemplare zur Ausführung gekommen ist.

Das erste datierte, mit beweglichen Lettern gedruckte Buch in deutscher Sprache ist zugleich auch das erste mit Holzschnitten ausgestattete typographische Erzeugnis, das wir kennen. Es ist dies Boners „Edelstein", der im Jahre 1461 von Albert Pfister in Bamberg gedruckt worden ist (Unicum in Wolfenbüttel). Eine undatierte Ausgabe des Buches in der Berliner Bibliothek ist vielleicht noch vor dieser Ausgabe von 1461 entstanden. Pfister soll Gutenbergs erste Drucktypen erworben und benutzt haben. Die Holzschnitte in Boners Edelstein wie in den anderen von Pfister gedruckten illustrierten deutschen Büchern, z. B. in seiner Armenbibel von 1462, in der „Geschichte Josephs, Daniels und Judiths", im „Ackermann aus Böhmen" sind kunstlos aber von geübter Hand geschickt und sicher geschnittene Bilder, die sich von denen der gleichzeitigen Blockbücher und Einblattdrucke nicht wesentlich unterscheiden. Sie können sehr wohl von Pfister selber ausgeführt worden sein, der wie viele der ältesten deutschen Buchdrucker vermutlich ursprünglich Briefmaler und Formschneider gewesen war. Der Baseler Drucker Leonhart Ysenhut wird abwechselnd auch Briefdrucker, Heiligendrucker, Maler, Briefmaler, Heiligenmaler, Kartenmacher genannt. Druckern, die nicht zur Zunft der Formschneider gehörten, wurde

Digitized by Google

oft das Recht, Holzschnitte in ihren Büchern zu verwenden, bestritten. So erhielt Günther Zainer in Augsburg nur die Erlaubnis zur Verwendung solcher Holzschnitte, die von zünftigen Augsburger Briefmalern oder Formschneidern ausgeführt waren.

Die Holzschnitte in der von Jodocus Pflanzman um 1470 in Augsburg gedruckten Bibel, in Günther Zainers zahlreichen Drucken, wie der Historia Trojana des Guido Colonna, dem Leben der Heiligen (1471), dem „Belial" und dem „guldin Spil" von Ingold (1472), dem „Plenarium", dem Schachzabelbuch von Jacobus de Cessolis (1474), und in anderen, von Johann Bämler, Anton Sorg und anderen herausgegebenen Augsburger Drucken sind ziemlich gleichmässig sorgfältige, aber sehr schematische Arbeiten ohne eigenen Kunstcharakter. Die Formen sind steif und konventionell, die Falten geradlinig und eckig gebrochen, die Linien gleichmässig dick und die Schatten durch gerade parallele Striche angedeutet.

In dem von Günther Zainer um 1471 gedruckten Spiegel des menschlichen Lebens von Rodericus Zamorensis heben sich einige Holzschnitte durch ihre lebendigere Zeichnung und bessere Ausführung von den übrigen Bildern des Buches sehr deutlich ab. Diese Holzschnitte haben eine so grosse Verwandtschaft mit den Arbeiten der Ulmer Bücherillustratoren, dass wir vermuten dürfen, Günther Zainer habe diese Bilder von seinem in Ulm tätigen Verwandten Johannes Zainer entlehnt oder bei ihm arbeiten lassen, zumal sie auch von Johann in einer Ulmer Ausgabe des Buches verwendet worden sind. Der Verkauf und die Verleihung von Holzstöcken von einer Druckerei zur anderen waren üblich, ebenso wie man sich durch Kopieren älterer Bilderfolgen häufig genug die Arbeit zu erleichtern liebte.

In den Holzschnitten Ulmer Bücher begegnen wir seit langer Zeit zum ersten male wieder Werken von künstlerischer Eigenart, in denen ein höheres Ziel erstrebt wird. In dem von Johann Zainer 1473 in einer lateinischen und in einer deutschen Ausgabe gedruckten Werke Giovanni Boccaccios „über die berühmten Frauen" sind die Holzschnitte noch so roh und schematisch behandelt wie die der Augsburger Drucke, aber doch ist im Ausdruck und Bewegung wie im Zuge der Linien eine grössere Lebendigkeit erkennbar. Gleichartig aber schon viel besser in der Zeichnung und schmiegsamer im Schnitt sind die Bilder der 1475 ebenfalls von Zainer gedruckten Fabeln Aesops, eines Buches, das sich besonderer Beliebtheit erfreute und überaus

Digitized by Google

Aus dem Eunuchus des Terenz. Ulm, Konrad Dinckmuth, 1486.

häufig in lateinischen und deutschen Uebersetzungen gedruckt wurde. Was hier erstrebt wird, die Verwertung der Linie nicht mehr bloss zur Umschreibung, sondern auch zur Modellierung der Form, das ist in den Holzschnitten dreier von Konrad Dinckmuth 1483 und 1486 gedruckten Werke schon vollkommen erreicht. Die Illustrattionen im „Seelenwurzgarten" (1483), in Lirars Chronik von Schwaben und im Terenzischen Eunuchus (1486, s. Abb.) sind die ersten künstlerisch individuellen Arbeiten der deutschen Buchillustration. Der Zeichner, ein offenbar der schwäbischen Schule angehörender Künstler, weiss die Figuren im Raume gut zu gruppieren und das, was er mit den Bewegungen der Personen ausdrücken will, in lebendiger Weise deutlich zu machen. Man muss wohl beachten, dass hier Stoffe zur Darstellung zu bringen waren, die aus dem Kreise der gewohnten Gegenstände heraustraten und durch ihre Neuheit und Mannigfaltigkeit an die Erfindungs- und Beobachtungsgabe des Künstlers keine geringen Anforderungen stellten. In der Komposition wird noch mehr aufgezählt als erzählt, aber in der Darstellung der einzelnen Gruppen ist der Reichtum an gut beobachteten Motiven bemerkenswert. Arbeiten dieses Ulmer Meisters oder seines Stils können wir in mehreren Druckwerken von Ulm, Speier und Reutlingen aus den neunziger Jahren verfolgen, zum Beispiel in Caoursins Belagerung von Rhodos (1496), in dem von Drach in Speier gedruckten Spiegel der menschlichen Behaltnis, und in Hugos von Reutlingen „Flores Musice."

Mit den Ulmer Holzschnitten zeigen die Baseler Arbeiten eine gewisse Verwandtschaft, die wohl darauf beruht, dass es hier wie in Ulm Künstler der schwäbischen Malerschule waren, die von den kunstverständigen Druckern zur Illustrierung ihrer Bücher herangezogen wurden. Bis in die neunziger Jahre hat Basel keinen Holzschnitt aufzuweisen, der sich über das gewöhnliche Niveau guter, handwerksmässiger Arbeit erhöbe. Die besten Beispiele solcher Arbeit sind der Titelholzschnitt im Augustinus von 1489 und die gleichartigen Bilder in dem reich verzierten „Andechtig zitglogglyn" von 1492. Dann aber entstanden zwei Holzschnittfolgen, die zu dem Vorzüglichsten gehören, was die deutsche Buchillustration hervorgebracht hat. Die Holzschnitte in der moralisierenden Erzählungssammlung des „Ritters von Turn", die 1493 von Michael Furter gedruckt wurde, und in Sebastian Brandts berühmtem Narrenschiff, das Bergman von Olpe 1494 herausgab (s. Abb.), sind offenbar von demselben Künstler gezeichnet, der Schnitt ist aber, besonders im Narrenschiff, von sehr ungleicher Qualität.

Digitized by Google

Als geistvoller und witziger Illustrator, der seinem Stoff ganz selbständig gegenübersteht, und als fein beobachtender, die Form beherrschender Zeichner verdient dieser Meister die hohe Schätzung, die er gefunden hat, vollauf. Ob man nun aber berechtigt ist, diese beiden Werke und eine Reihe auf die Stöcke gezeichneter, aber zum grössten Teil nicht ausgeschnittener Illustrationen zu einer Ausgabe des Terenz (Basel, Museum) für Jugendarbeiten Albrecht Dürers anzusehen, wie das geschehen ist, muss zum wenigsten als fraglich bezeichnet werden. Allerdings ist es sehr wahrscheinlich, dass Dürer auf seiner Wanderschaft sich zwischen 1492 und 1494 in Basel aufgehalten hat, der Stil der Zeichnungen ist auch dem des jungen Dürer sehr verwandt, aber der einzige sicher beglaubigte, von Dürer 1492 in Basel oder für Basel ausgeführte Holzschnitt, ein heiliger Hieronymus, unterscheidet sich doch wesentlich von den Bildern des Ritters von Turn und des Narrenschiffes und schliesst sich in Zeichnung wie im Schnitt vielmehr aufs engste an die Holzschnitte des 1491 in Nürnberg von seinem Meister Wolgemut ausgeführten Schatzbehalters an.

Aus Sebastian Brants Narrenschiff. Basel, Bergman von Olpe 1494.

Wenn auch die Lebendigkeit und künstlerische Freudigkeit besonders der Bilder des Narrenschiffes, in denen die feinsten Züge menschlicher Schwächen

Digitized by Google

auf das anschaulichste und natürlichste geschildert sind, Dürers würdig wären, so muss doch die Sicherheit und Routine der Zeichnung, die Gleichmässigkeit des Stils, der in der ganzen grossen Reihe von fast 300 Bildern durchaus keinen Fortschritt, nirgends das Suchen und Tasten eines jungen, rasch aufstrebenden Talentes erkennen lässt, gegen jene lockende Hypothese Bedenken erregen. Der Witz des Narrenschiffillustrators wirkt unmittelbarer, harmloser, auch plumper als der überall etwas tiefsinnige, schwerblütige Humor Dürers. Die Zeichnungen zum Terenz, auf die man sich bei der Zuschreibung an Dürer besonders stützt, sind wesentlich schwächer als die jener Bücher, zum Teil sogar so gering, dass selbst die Verfechter der Dürer-Hypothese sie nicht dem jungen Meister zuschreiben. Schwankt man hierin, so verliert die Zuschreibung an den einen grossen Meister ihre zwingende Notwendigkeit.

Die Aehnlichkeit des Stils erklärt sich vielleicht hinreichend durch die Verwandtschaft des Talentes und durch die Gleichartigkeit der Ausbildung. Der Baseler Illustrator ist ohne Zweifel aus der Schule Schongauers, dessen Kunst auch auf Dürer von entscheidendem Einflusse gewesen ist, hervorgegangen, von Geburt und Temperament wohl ein Schwabe, mag er ein älterer Arbeitsgenosse des jungen Dürer gewesen sein. Der Anregung des kunstverständigen Sebastian Brant dürfen wir auch einen Anteil am Werke einräumen. Ohne Zweifel war jene Zeit des Aufschwungs reicher an selbständigen genialen Individualitäten, als wir nach unserer beschränkten Kenntnis jetzt anzunehmen geneigt sind.

Der grössere Teil der Bilder des Ritters von Turn und des Narrenschiffes ist so vorzüglich fein und ausdrucksvoll geschnitten, dass man fast glauben möchte, der Zeichner selber habe sie ausgeführt, zumal wenn wir diese guten Schnitte mit den geringeren vergleichen. Oft ist die Zeichnung durch den ungeschickten Xylographen vollständig verdorben worden. Wir können hier recht deutlich sehen, wie sehr die Wirkung der Holzschnitte von der Geschicklichkeit des ausführenden Technikers abhing.

Nicht eine selbstständige Persönlichkeit, wohl aber einen ganz eigenartigen Stil hat Strassburg aufzuweisen. Hier ist seit den achtziger Jahren eine Xylographenschule tätig, die offenbar bestrebt ist, durch die Mittel des Holzschnittes eine der des Kupferstiches ähnliche Wirkung zu erzielen. Es ist dies der erste Versuch in dieser Richtung, die im XVI. Jahrhundert für die Entwicklung der Technik eine grosse Bedeutung gewinnen sollte. Die Strassburger gehen dabei von Martin Schongauers Stil und Technik aus.

Digitized by Google

Die ersten Anfänge dieser Manier lassen sich schon in den Initialen und Leisten des „Belial“ von 1477, in dem von Martin Schott 1483 gedruckten „Plenarium“ und in Thomas Anshelms Druck desselben Buches vom Jahre 1488 beobachten. Seine vollständige Ausbildung erhält dieser Stil aber erst in den Drucken des Johannes Grüninger seit den neunziger Jahren, deren Illustrationen einen so bestimmten und geschlossenen Charakter zeigen, dass die Werkstatt der Holzschneider wohl in unmittelbarem Zusammenhange mit Grüningers Offizin gestanden und durch ihn wesentliche Förderung erfahren haben muss.

Die Schattenpartien werden in diesen Holzschnitten durch dunkle Massen enger, feiner Schraffirungslinien gebildet, die sich leicht runden und nach dem Licht zu spitz verlaufen. In dieser Weise werden die Formen mit scharfen Strichen kräftig modellirt, und durch die starken Gegensätze von Licht und Schatten eine malerische Wirkung erzielt, die die Kolorierung völlig überflüssig macht. Von der grossen Zahl der mit Holzschnitten dieses Stils illustrierten Bücher der Grüningerschen Offizin seien nur einige besonders umfängliche und wichtige erwähnt. Die Strassburger Ausgabe des Brandtschen Narrenschiffes (1494) enthält nur freie Kopien nach den Basler Originalen. Im Terenz von 1496 sind die Bilder für die einzelnen Scenen nicht aus einem Block geschnitten, sondern durch Zusammenstellung von verschiedenen Stücken, deren jedes eine der Personen des Schauspiels darstellt, gebildet. Dieser bequeme, aber recht mechanische Behelf, mit einer beschränkten Anzahl von Stöcken eine grössere Manigfaltigkeit der Illustrationen zu erzielen, ist zu jener Zeit sehr beliebt gewesen. Die 200 Holzschnitte der Virgil von 1502, die nach genauen Angaben des Herausgebers Sebastian Brant von verschiedenen Arbeitern des Grüningerschen Ateliers, aber in ganz einheitlichem Charakter ausgeführt sind, zeichnen sich durch grossen Reichtum der Detailschilderung, besonders der zierlichen Landschaften aus. Sie bilden für uns einen recht wunderlichen Kontrast zu dem Inhalte des Buches. Uebrigens hat Grüninger schon von einzelnen seiner Zeitgenossen recht derbe Vorwürfe über diese unarchaeologische und spielerische Art der Illustration zu hören bekommen. Er selber wollte sie auch nicht für „Kunst“ ausgegeben haben, wie er bescheiden entschuldigend erwiderte.

Braunschweigs Chirurgia von 1497, Boethius' de Consolatione philosophica von 1501 (s. Abb.), das Heiligenleben von 1502, das Leben der Altväter von 1507 und viele andere Drucke Grüningers sind mit Holzschnitten dieses Stils reichlich versehen. Auch mehrere Einzelblätter haben sich erhalten, die von Arbeitern

der Grüningerschen Werkstatt ausgeführt sind. Einem dieser Holzschneider werden wir in Italien unter dem Namen „Jacobus Argentoratensis“ noch begegnen. Er ist hier nicht ohne Erfolg tätig gewesen und scheint durch seine Technik sogar auf die Entwicklung des venezianischen Holzschnittes einen gewissen Einfluss ausgeübt zu haben.

Grüninger selber scheint kurz nach dem Beginne des XVI. Jahrhunderts seine Werkstatt aufgelöst zu haben. Er verwendet seitdem nur noch die alten Stöcke oder lässt die neuen Illustrationen von bedeutenderen Künstlern, wie Hans Baldung Grien vorzeichnen. Von den alten Arbeitern bleibt nur einer, der sich unter dem Monogramm A S oder A G verbirgt, und der den höheren Anforderungen zu genügen imstande ist, auf dem Plan. Die übrigen Strassburger Drucker, wie Bartholomäus Kistler, Matthias Hupfuff, Johann Knoblouch, beschäftigen andere Arbeiter, die, alle ohne Bedeutung, wohl in der Grüningerschen Schule ausgebildet oder von ihr beeinflusst sind, aber in bescheidenen Grenzen eine bestimmte Eigenart des Stils entwickeln.

Aus: Boethius. De Consolatione philosophica. Straßburg, Grüninger, 1501.

In Nürnberg ist es der berühmte Drucker Anton Koburger, dessen Anregung die bedeutendsten Werke der Nürnberger Bücherillustration des XV. Jahrhunderts ihre Entstehung verdanken. Für die deutsche Bibel, die er 1483 herausgab, begnügte er sich allerdings noch mit den wohl entliehenen Holzstöcken der Kölner Bibel. Im Passional von 1488 sind die 262 Holzschnitte schon ganz vorzügliche, von Schongauer stark beeinflusste Arbeiten, die sehr wohl von dem Meister des Ulmer Terenz gezeichnet sein können. Dann tritt er mit zwei Nürnberger Künstlern, mit Michael Wohlgemut, Dürers Lehrer und mit Wilhelm Pleydenwurff in Verbindung und lässt 1491 und 1493 zwei grosse, überaus reich

Digitized by Google

Aus dem Schatzbehalter. Nürnberg, Koburger 1491. Ausschnitt.

illustrierte Werke erscheinen, den „Schatzbehalter der waren Reichtümer des Hails," ein Andachtsbuch (1491, s. Abb.) und die gewaltige, mit über 650 verschiedenen, häufig wiederholten, grossen und kleinen Holzschnitten, recht naiv, aber wenig geschmackvoll, verzierte Schedelsche Weltchronik (1493) erscheinen. In der Schlussschrift der Weltchronik werden die beiden Künstler ausdrücklich als die Illustratoren genannt. Wie im Reichtum der Darstellungen wetteifern die Bilder der Chronik auch in der Wunderlichkeit der Vorstellung, die sich der Illustrator von den Vorgängen der Vergangenheit macht, mit Grüningers Virgil. Wir müssen aber im Auge behalten, dass es ihm wesentlich darauf ankam, einen abwechslungsreichen, fesselnden Schmuck zu liefern, mit den Bildern gewissermassen schematische Kapitelüberschriften zu geben, die dem Leser anzeigten, wovon ungefähr an der betreffenden Stelle im Texte die Rede sei, und ihm einen Ruhepunkt bei der Lektüre zu gewähren. Ein Bildnis oder eine Stadt sollte nicht die bestimmte Person oder Stadt darstellen, sondern nur anzeigen, dass hier von einem bedeutenden Manne oder von einer Stadt erzählt werde. Nur weniges beruht auf wirklicher Anschauung. In einigen Städtebildern, denen Naturaufnahmen zum Grunde liegen, geht der Illustrator inkonsequenterweise schon über seine seine eigentliche Absicht hinaus.

Die Arbeit ist ungleich, meist ziemlich derb, häufig aber, besonders in einzelnen Köpfen, von grosser Feinheit. Sie schliesst sich technisch eng an die Holzschnitte des Passionals von 1488 an. Ueberhaupt stehen diese Holzschnitte weit über den Arbeiten der Briefmaler und zeigen einen durchaus künstlerischen Charakter. Es sind Arbeiten von Männern, die selbstständig zu erfinden und zu beobachten verstehen. Der Anteil der beiden Künstler lässt sich nicht sondern. Gerade diejenigen Blätter des Schatzbehalters, die Wohlgemuts mutmassliche Signatur, ein W, aufweisen, gehören zu den schwächeren Leistungen. Man hat deshalb die besten Blätter dem frühverstorbenen Stiefsohne Wohlgemuts Pleydenwurff zuschreiben zu müssen geglaubt.

Eine besondere Bedeutung haben diese Werke, vornehmlich der Schatzbehalter, weil an solchen trotz ihrer Steifheit doch recht tüchtigen Zeichnungen Albrecht Dürer seine erste Schulung in der Arbeit für den Holzschnitt erhalten haben wird. Die Illustrationen für jene Bücher werden gewiss nicht die ersten Zeichnungen Wohlgemuts und seines Stiefsohnes für den Holzschnitt gewesen sein. Wahrscheinlich sind zum Beispiel schon die Illustrationen zur „Versehung, leib, sel und er" 1489 und zu Isocrates' „Praecepta" (ohne Jahr) von Wohlgemut

Digitized by Google

gezeichnet. Dürer, der 1485, vierzehnjährig bei Wohlgemut in die Lehre trat und sie erst Ostern 1490 verliess, kann aber sogar schon am Schatzbehalter mitgearbeitet haben, wenn Wohlgemut, wie anzunehmen, schon einige Jahre vor der Herausgabe des Werkes (1491) mit der Herstellung der Zeichnungen für die 87 foliogrossen Holzschnitte begonnen hat.

In den beiden wichtigsten Druckstätten Niederdeutschlands, in Köln und in Lübeck ist der niederländische Einfluss massgebend. Köln hat im XV. Jahrhundert eigentlich nur ein illustriertes Werk von Bedeutung aufzuweisen, die um 1480 gedruckte Bibelübersetzung in niederdeutscher und in holländischer Sprache (s. Abb. S. 15). Die 125 Illustrationen dieser Bibeln sind die erste vollständige und einheitliche Reihe von Bibelholzschnitten. Ihre Vorlage haben Handschriftenmalereien, wahrscheinlich niederrheinischen Ursprungs, die in einer Folge von Kopien in der Berliner Bibliothek erhalten sind, gebildet. Sie sind für viele spätere, künstlerisch weit bedeutendere Bibelbilder vorbildlich geworden; der Meister der venezianischen Ausgabe der Malermi-Bibel und selbst Dürer und Holbein haben sie für ihre Kompositionen benutzt. Die Holzschnitte sind, wie die Wiedergabe kölnischer Bauwerke vermuten lässt, in Köln hergestellt worden, aber ohne Zweifel nicht von einem Kölner, sondern von einem in der niederländischen Schule gebildeten Arbeiter. Der Stil niederländischer Holzschnitte in Blockbüchern und in typographisch gedruckten Werken ist hier, ganz ähnlich wie in den Bildern von Colard Mansions französischer Ausgabe der Metamorphosen Ovids (Brügge 1486) stark vergröbert. Ihre lebendigen Schraffierungen sind zu schematischen Gruppen von kurzen, graden und engen Strichen erstarrt, die fast sklavisch den derben und eckigen Umrissen folgen. Die Aehnlichkeit dieser Kölner Bibelbilder mit französischen Arbeiten, auf die man allzu grosses Gewicht gelegt hat, erklärt sich leicht aus dem gemeinsamen Ursprung der kölnischen wie vieler früher französischer Holzschneider aus der Schule der niederländischen Technik. Holzschnitte ähnlichen Stils finden wir dann noch in einzelnen Kölner Drucken, zum Beispiel in den Bildern zu Ottos von Passau „Vierundzwanzig Alten“ (1492), in dem Titelholzschnitt der Sermones Alberti Magni (1498) und besonders in den zahlreichen, allerdings flüchtiger und roher geschnittenen Illustrationen der von Koelhoff 1498 gedruckten Kölner Chronik. Andere Holzschnitte in Kölner Büchern müssen geradezu in den Niederlanden oder von Niederländern ausgeführt sein, wie zum Beispiel die Illustrationen in der Historia septem sapientium (Koelhoff 1490), in dem 1498 von Bungart gedruck

Digitized by Google

Ausdruck der ernsten, derben Bauern- und Seemannsgesichter. Der Schnitt ist meist ganz vorzüglich, einfach und gediegen, wird aber gegen den Schluss des Buches merklich gröber und nachlässiger. Von demselben Meister rühren die 56 Totentanzbilder her, die 1489 in Lübeck erschienen. Sonst haben sich bis jetzt noch keine anderen Werke dieses hervorragenden Künstlers nachweisen lassen. Man möchte wohl glauben, dass das verlorene Original des deutschen von Eysenhut in Basel gedruckten „Defensorium inviolatae virginitatis Mariae" sein Werk gewesen sei.

Aus Breydenbachs Peregrinationes ad sepulcrum Christi. Mainz, 1486.

Eine Mittelstellung zwischen den niederdeutschen, von den Niederländern abhängigen Buchholzschnitten und den oberdeutschen nehmen einige Mainzer Arbeiten ein. Hier kennen wir ausnahmsweise wenigstens den Namen, aber auch nur den Namen, des niederländischen Malers, der die Zeichnungen zu den Bildern des bedeutendsten illustrierten Mainzer Buches, der „Peregrinationes ad sepulcrum Christi" des Bernhard von Breydenbach geliefert hat (s. Abb.). Wie wir aus der Vorrede des Werkes, das 1486 in lateinischer und deutscher Ausgabe erschienen ist, erfahren, hat der Verfasser auf seine Reise in das heilige Land den Maler

Digitized by Google

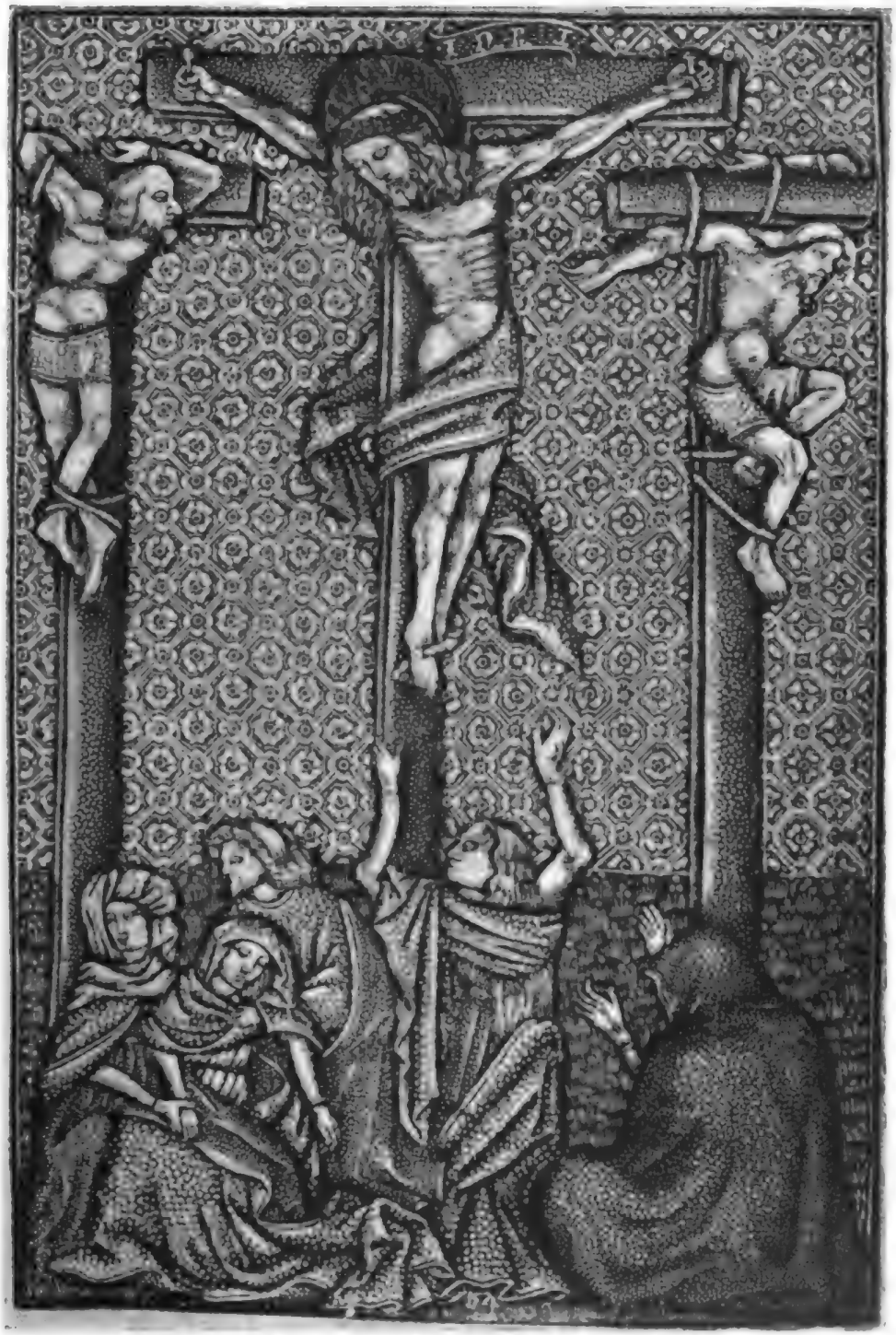
Erhart Rewich (Reuwich oder Rewyck) aus Utrecht mitgenommen, um von ihm die Ansichten der Städte und die Gestalten der fremden Völkerschaften nach der Natur zeichnen zu lassen. Als die ersten der Wirklichkeit unmittelbar nachgebildeten topographisch-landschaftlichen Städte-Panoramen haben die Holzschnitte eine grosse historische Bedeutung; sie müssen als solche aber auch, wie die zahlreichen Kopien beweisen, in ihrer Zeit grosses Aufsehen erregt haben.

Der saubere, klare, fein detaillierende Schnitt der augenscheinlich sehr scharfen und gewandten Zeichnungen zeigt nicht den Stil der niederländischen Holzschneider. Vielleicht hat Rewich es verstanden, einen geschickten Mainzer Arbeiter so gut anzulernen, dass er dann, vielleicht auch nach Rewichs Zeichnungen oder mit selbständiger Beherrschung seiner Formensprache noch einige andere Arbeiten für Mainzer Drucker im gleichen Stil auszuführen imstande war. Einige Bilder in der ersten Mainzer Ausgabe des „Hortus sanitatis" von 1486, in Lichtenbergers Prognosticatio und in Bothos Chronecken der Sassen von 1492 und anderen mehr sind den Holzschnitten des Breydenbach stilistisch sehr ähnlich. Daneben finden sich in ebendiesen Mainzer Drucken auch einzelne Holzschnitte ganz anderen Charakters, die eine gewisse Verwandtschaft mit den Kupferstichen und Zeichnungen des, wahrscheinlich auch mittelrheinischen „Meisters des Amsterdamer Kabinets", den wir später kennen lernen werden, zeigen und die vielleicht von einem seiner Schüler herrühren könnten. In späteren Mainzer Drucken, z. B. im Livius von 1505 stehen die Holzschnitte im engsten Zusammenhange mit den Arbeiten der Strassburger Schule.

Neben diesen hauptsächlichsten Richtungen der deutschen Buchillustration des XV. Jahrhunderts haben die kleineren Druckorte nur eine untergeordnete Bedeutung, und auch die Betrachtung der zahlreichen Einzelblätter kann dem reichen und mannigfaltigen Bilde, das die Entwicklung des deutschen Holzschnittes in dieser Zeit bietet, keinen wesentlichen Zug hinzufügen. Es gibt nur wenige Einzelblattholzschnitte dieser Periode, die den besseren Buchillustrationen an Qualität der Zeichnung und der Technik gleichkommen. Der Betrieb ist hier offenbar noch handwerklicher und wird nicht durch die Teilnahme einzelner tüchtiger Künstler von Bedeutung gehoben.

Noch weniger künstlerische Eigenart weisen die Schrotblätter auf, von deren technischen Herstellung in der Einleitung die Rede gewesen ist. Ihre Wirkung ist hauptsächlich eine ornamentale. Der dunkle, ernste Charakter der Blätter mochte sie für religiöse Darstellungen besonders geeignet erscheinen

Digitized by Google



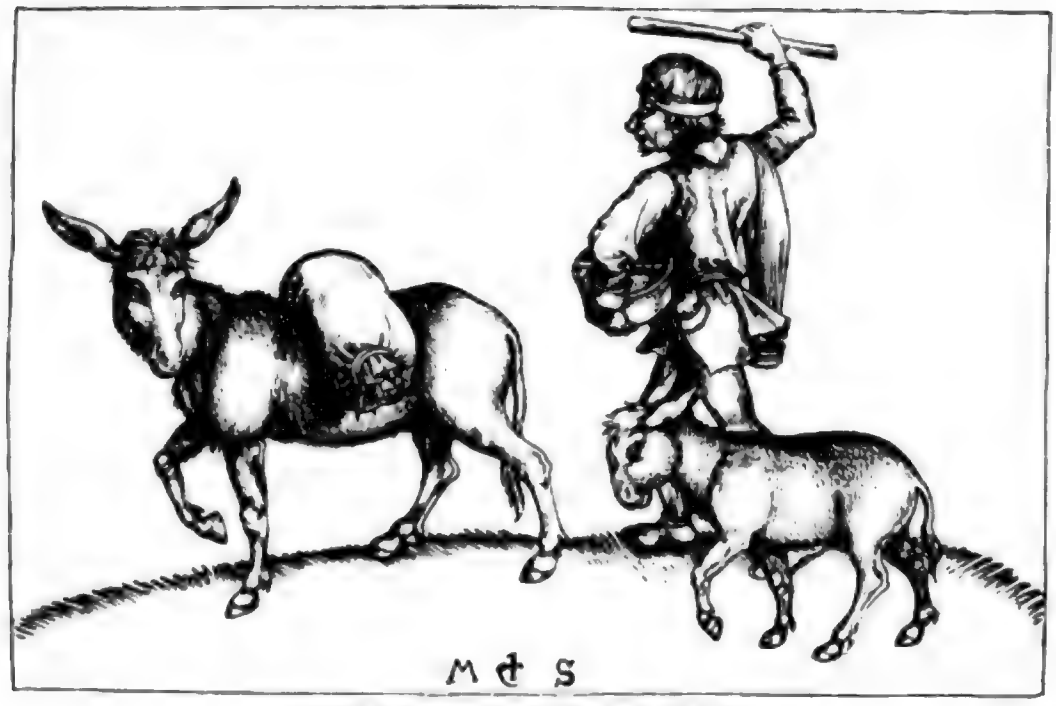
Die Kreuzigung. Schrotblatt. Schreiber 2341. Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet.

by Google

lassen. Jedenfalls gehören Profandarstellungen in dieser Technik zu den allergrössten Seltenheiten. Ihr Kunstcharakter und der Umstand, dass ausser lateinischen sich nur deutsche Inschriften auf Schrotblättern gefunden haben, macht es sehr wahrscheinlich, dass diese Technik hauptsächlich in Deutschland geübt worden sei. Doch hat wohl auch Frankreich einen Anteil an diesen Erzeugnissen. Trotz ihrem sehr altertümlichen Aussehen gehören die Schrotblätter wahrscheinlich durchgehends in das letzte Drittel des XV. Jahrhunderts. Nicht nur sind die Drucke alle mit schwarzer Farbe sehr klar und scharf, also wohl mit guten Druckerpressen gedruckt, wir besitzen auch ein Blatt ganz altertümlichen Charakters mit der Jahreszahl 1474 (der h. Bernardinus, Schr. 2567, die Zahl wurde fälschlich 1454 gelesen); wir finden Schrotblätter auch mehrfach in gedruckten Büchern als Illustrationen verwendet. Andere Blätter endlich erweisen sich als Kopien nach Kupferstichen aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Die Schrotmanier scheint nur kurze Zeit beliebt gewesen und bald ausser Uebung gekommen zu sein. Die Buchornamentik, besonders die der französischen Livres d'heures verdankt dieser Technik mannigfache Anregung. Zu den besten Arbeiten in Schrotmanier gehören z. B. die h. Catharina (Paris, Schr. 2569), die Kreuzigung (Berlin, Schr. 2341, s. Abb.), der h. Christoph (Oxford, Schr. 2593), die Madonna mit Engeln (Berlin, Schr. 2513), der h. Georg (Paris, Schr. 2633), die Messe des h. Gregor (Berlin, Schr. 2646), der h. Christoph zu Pferde (Berlin, Schr. 2604).

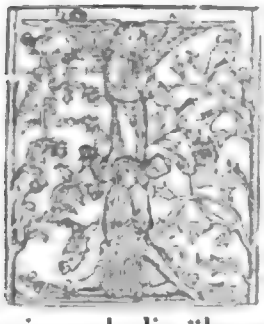
In dem Streben der verschiedenen Schulen nach Individualisierung des Stils und in dem beginnenden Hervortreten einzelner tüchtiger Persönlichkeiten liegt vornehmlich die historische Bedeutung dieser Phase des deutschen Holzschnittes. Im XVI. Jahrhundert gelingt es dann dem selbständigen Einzelnen vollkommen, sich als Künstler über die Masse der blossen Techniker zu erheben und sie zu gefügigen und geschickten Werkzeugen für die Ausführung seiner Zeichnungen in Holzschnitt zu erziehen.

Digitized by Google



Martin Schongauer, Der Müller mit den Eseln.

DER KUPFERSTICH IN DEUTSCHLAND UND IN DEN NIEDERLANDEN



IM Gegensatze zum Holzschnitt, bei dem der handwerkliche Betrieb, sowie später die Trennung der Arbeit des ausführenden Holzschneiders von der des Zeichners die individuelle Leistung des einzelnen Künstlers nur schwer und selten zur Geltung kommen lässt, kann die Entwickelung des Kupferstiches schon von den ersten uns bekannten Anfängen an als Künstlergeschichte vorgetragen werden. Wenn wir auch die ältesten Kupferstecher fast alle nicht bei Namen kennen, so stellen sich doch die einzelnen hervorragenden Meister als greifbare, bestimmt zu charakterisierende künstlerische Persönlichkeiten dar, um die sich die geringeren Stecher als Schüler und Nachahmer gruppieren, und die im Fortschritt einander die Hände reichen, die Errungenschaften ihrer Arbeit zur Weiterbildung unmittelbar dem fähigsten Nachfolger übermitteln.

Nicht nur aus unserer Kenntnis der erhaltenen Denkmäler, sondern auch aus dem Wesen der Technik selber kann, wie schon erwähnt, der Schluss

Digitized by Google

gezogen werden, dass der Kupferstich als Bilddrucktechnik später als der Holzschnitt in Uebung gekommen sein müsse. Für die viel kompliziertere, schwierigere und subtilere Abdruckstechnik des Kupferstiches muss erst der Holzchnitt Anregung und Vorbild geliefert haben.

Während der Holzschnitt aus den Werkstätten der niederen, mehr mechanisch arbeitenden Kopisten und Illustratoren von Handschriften, denen es dabei hauptsächlich auf Beschleunigung und Erleichterung ihrer Arbeit ankam, hervorgegangen ist, hat der Kupferstich ohne Zweifel seinen Ursprung in den Werkstätten der Goldschmiede, die im selbständigen Entwerfen und Zeichnen wohl geübt sein mussten und meist auch das Malergewerbe mit dem ansehnlichen Goldschmiedebetriebe verbanden, genommen. Wollte der Holzschnitt die flüchtige und derb kolorierte Federzeichnung wiedergeben, so ging das höhere Streben des Kupferstiches dahin, nicht nur die feine Miniaturmalerei in der Buchausstattung zu ersetzen, sondern sogar ihr Vorbilder und Muster für Bilder und Ornamente zu liefern. Für den künstlerischen Charakter des Kupferstiches ist es wesentlich, dass seine Erzeugnisse nicht nur, wie die des Holzschnittes, dazu bestimmt waren, der Mitteilung, der Andacht, der Unterhaltung und dem Schmucke von Büchern und Geräten zu dienen, sondern zum grossen Teil auch in der bewussten Absicht angefertigt wurden, als Studienmaterial für junge Künstler und als Vorbilder für die schwächeren und unselbständigeren benutzt zu werden. Eine grosse Anzahl von Werken der Kunst und des Kunstgewerbes, in denen Kupferstiche kopiert oder verwertet sind, beweist, dass sie diesem Zwecke tatsächlich entsprochen haben.

Die Kupferstichtechnik ist ungleich beweglicher und bildungsfähiger als der Holzschnitt und gestattet eine viel individuellere, mannigfaltigere Behandlung. Die Geschichte des Kupferstiches hat deshalb durchaus nicht bloss die Entwickelung der Technik zu betrachten, sondern vielmehr in erster Linie zu beobachten, wie die künstlerischen Absichten der selbständigen Meister, der Maler-Stecher, durch die Technik zum Ausdruck gebracht werden; sie ist also im Wesentlichen ein Teil der Geschichte der Malerei. Haben doch fast alle Heroen des Pinsels mehr oder weniger eifrig den Kupferstich oder die Radierung gepflegt. Der Holzschnitt ist bis auf die seltenen Fälle, in denen die Zusammenarbeit von Zeichner und Formschneider eine besonders innige war, der Künstler den Techniker ganz zu meistern verstanden hat, fast immer Kunst aus zweiter Hand, deshalb auch so sprunghaft und ungleichmässig in seiner Entwickelung,

Digitized by Google

man möchte sagen kurzatmig, der Kupferstich der Maler-Stecher ist dagegen immer unmittelbare Emanation des künstlerischen Genius und in seiner Entwickelung durchaus konsequent und kontinuierlich.

Schon in der ersten Epoche der Kupferstecherkunst im XV. Jahrhundert treten uns neben unbedeutenderen, handwerksmässigen Stechern, die sich übrigens meist nach und nach als blosse Kopisten entpuppen, eine Reihe von Meistern ersten Ranges entgegen. Für den Erzähler ist es eine grosse Freude, wenn er seine Leser gleich beim Beginne seiner Darstellung mit einem so feinen und liebenswürdigen Künstler bekannt machen darf, wie dem Meister, dessen Arbeiten wir bis jetzt als die frühesten unter den bekannten deutschen Kupferstichen ansehen müssen. Es hat sich mit Sicherheit feststellen lassen, dass der Meister der Spielkarten, wie man unseren Künstler nach den Stichen, in denen seine Individualität zuerst erkannt wurde, genannt hat, schon in den vierziger Jahren des XV. Jahrhunderts tätig gewesen sein muss. In Handschriften aus den Jahren 1446, 1448 und 1454 (Brüssel, Bibl. Royale, Paris, Bibl. de l'Arsenale und St. Gallen) sind einige Blätter seines Kartenspiels kopiert. Diese Stiche des Meisters, die offenbar nicht seine ersten Arbeiten gewesen sein können, müssen also mindestens einige Zeit vorher, im Anfange der vierziger Jahre des XV. Jahrhunderts entstanden sein.

Eine gewisse Steifheit und Ungeschicklichkeit der Bewegungen und der Gewandbehandlung beeinträchtigt kaum den Reiz seiner anmutigen, jugendfrischen Gestalten; die Stilisierung einzelner Formen und die Befangenheit im Ausdrucke lassen die Fülle der unmittelbaren Naturbeobachtungen, die sich daneben geltend machen, und die liebliche Zartheit der Empfindung umsomehr hervortreten. Die Gestalten sind kurz mit grossen rundlichen Köpfen und vollen Formen, und auch die Gewandbehandlung ist ganz weich und rund. Viele Bewegungen sind äusserst fein wiedergegeben und besonders die Tiere und Pflanzen auf den Spielkarten mit liebevoller Sorgfalt studiert. Der Grabstichel ist schon ganz fügsames Instrument in der Hand des Künstlers, dessen Absicht er offenbar voll zur Geltung bringt. Feine geradlinige, noch nirgends gekreuzte Schraffierungslinien schattieren in unregelmässigen Zügen die Formen von der kräftigen Umrisslinie zum Lichte hin. In den zarten Uebergängen vom Schatten zum Lichte gibt sich das Streben nach farbiger, der Miniaturmalerei ähnlicher Wirkung zu erkennen. Ausser seinem Meisterwerke, dem Kartenspiele (s. Abb.) sind noch einige Madonnen, Passions- und Heiligen-Darstellungen von

Digitized by Google

Seit wir die Gemälde von Meistern wie Lukas Moser, Konrad Witz und Hans Multscher näher kennen gelernt haben, kann uns eine solche künstlerische Erscheinung wie die des Stechers der Spielkarten in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts nicht mehr in Erstaunen setzen oder zu einem Zweifel an seinem deutschen Ursprunge veranlassen. Der Meister scheint von der Eyck-Schule so gut wie unabhängig geblieben zu sein, oder wenigstens das, was er von ihr gelernt hat, ganz selbständig verarbeitet zu haben. Seine Heimat ist wahrscheinlich am Niederrhein, wohl in Köln zu suchen. In Formen und Gefühlsausdruck steht er den Kölnischen Malern jener Zeit nahe.

Ohne Frage sind Werke wie die des Meisters der Spielkarten nicht die ersten Versuche in der Verwendung der Gravierungstechnik für den Bilddruck gewesen; es sind uns aber frühere Arbeiten dieser Art bisher nicht bekannt geworden. Auch der Verfertiger der wegen ihrer Datierung berühmten Passion von 1446, die aus dem Besitze Renouviers in das K. Kupferstichkabinet zu Berlin gelangt ist, kann nicht, wie das bis vor kurzem geschehen ist, als ein Vorgänger unseres Meisters angesehen werden. Er erscheint neben ihm roh und unbeholfen, obwohl seine Zeichnung viel weniger ungeschickt ist, als sie es auf den ersten Blick zu sein scheint. Das Streben nach Lebhaftigkeit der Bewegung und des Ausdruckes führt ihn oft zur Grimasse und zu Härten der Komposition und der Formen, die der Meister der Spielkarten feinfühlig zu vermeiden wusste. In der Technik folgen beide Stecher den gleichen Prinzipien, der Meister der Passion von 1446 steht aber im Geschick und Geschmack der Linienführung, in der Feinheit der Schraffierungen und in der Sorgfalt der Ausführung des Beiwerkes hinter dem Meister der Spielkarten weit zurück, der der erste glänzende Stern der deutschen Kupferstechkunst bleibt, und dessen Werkstätte für die Verbreitung der Kupferstichtechnik von grosser Bedeutung gewesen ist.

Neben ihm sinken nicht nur die gleichzeitigen Stecher, sondern auch die meisten seiner Nachfolger fast zu roher Handwerklichkeit herab. Der nach seinem Hauptwerke der Meister des heiligen Erasmus genannte Stecher hat besondere Beachtung nur deshalb gefunden, weil er in der Fülle seiner Arbeiten, die fast durchgehends Kopien nach Stichen anderer Künstler sind, uns Erinnerungen an Werke bedeutenderer Meister erhalten hat. Ausschliesslich Kopist ist auch der sogenannte Meister mit den Bandrollen, früher Meister von 1464 genannt, der technisch von der Art des Meisters der Spielkarten ausgeht, aber auch nach späteren, mehrfach sogar nach italienischen

Digitized by Google

Vorbildern arbeitet und eine eigentümliche, derbe Manier und Formenbildung aufweist.

Es ist wohl möglich, dass die Kupferstichtechnik in den Niederlanden früher als in Deutschland in Uebung gekommen sei und sich erst von dort den Rhein aufwärts verbreitet habe. Wir besitzen aber dafür keine sicheren Beweise, kennen auch keinen Stich, der vor den frühesten deutschen Arbeiten entstanden sein müsste. Der älteste Stecher, der mit Wahrscheinlichkeit in die Niederlande versetzt werden kann, ist der sogenannte Meister der Liebes-

Meister der Liebesgärten, Ausschnitt aus dem grossen Liebesgarten.

gärten. Neben anderen, wohl gleichzeitigen, wahrscheinlich niederländischen Stechern, wie dem Meister des Todes Mariae, dem Meister des Bileam und anderen mehr, verdienen seine meist umfangreichen Blätter nicht sowohl wegen ihrer künstlerischen Qualitäten eine besondere Erwähnung als vielmehr weil die Darstellungen seiner Stiche, die den galanten Liebesverkehr der vornehmen Herren und Damen der burgundischen Gesellschaft schildern (s. Abb.), grösseres Interesse erregen. Seine Figuren sind sehr steif und die Bewegungen äusserst ungeschickt und plump, die Bäume und Pflanzen sehr stark stilisiert, fast ornamental behandelt; in der Darstellung der Tiere und

Digitized by Google

des Beiwerkes gibt sich dagegen öfter etwas mehr Geschick und Beobachtung zu erkennen.

Nach dem Meister der Spielkarten können wir erst wieder in den zahlreichen Werken eines Künstlers, den wir in Unkenntnis seines Namens nach den auf einigen seiner Blätter eingestochenen Buchstaben und Jahreszahlen den Meister E. S. von 1466 (oder 1467) zu nennen uns begnügen müssen, einen merkbaren Fortschritt in Formen und Technik feststellen. Er repräsentiert die zweite Periode des deutschen Kupferstiches. Ueber seine Heimat hat sich bisher aus Inschriften und Wappen auf seinen Stichen nur ermitteln lassen, dass er in Oberdeutschland, höchst wahrscheinlich im Elsass tätig gewesen sein müsse. Der Kupferstich hätte sich dann also in dieser zweiten Epoche seiner Entwickelung vom Niederrhein bis zum Mittelrhein ausgebreitet. In der persönlichen Ausbildung des Meisters E. S. bezeichnen die wenigen 1466 und 1467 datierten Arbeiten wahrscheinlich den Endpunkt seiner Tätigkeit; er mag erst spät als berühmter und viel nachgeahmter Meister für notwendig gehalten haben, seine Blätter zu bezeichnen und scheint auch hierin ein Neuerer gewesen zu sein. Die Werke der niederländischen Maler, besonders Rogers van der Weyden, hat er offenbar sehr eingehend studiert und sich ihre Errungenschaften zur Ausbildung eines selbständigen, ganz individuellen Stils zu Nutze gemacht, von ihrer Kompositionskunst aber nur sehr wenig profitiert. Seine Gestalten sind sehr schlank, feinknochig und mager, sehr lebhaft, oft etwas steif, immer aber verständig bewegt und sehr ausdrucksvoll. Die Gesichter sind selten anmutig zu nennen, sein Typus mit breiter, hoher Stirn, vollen Backen, langer, nicht eingesattelter, nach innen eingebogener Nase und kleinem, zugekniffenen Munde ist fast immer der gleiche, leicht erkennbare. So gelingen ihm ideale Gestalten, wie die Christi und der Madonna, viel weniger als individuelle Bildungen. Seine Kenntnis des nackten Körpers ist noch recht dürftig, unter den überreichen, eckigen Falten der Gewänder weiss er jedoch die Formen und Bewegungen sehr richtig anzudeuten.

Für die Ausbildung der Technik ist der Meister E. S., der hierin wohl ein Schüler oder wenigstens Nachfolger des Meisters der Spielkarten gewesen ist, epochemachend und nicht nur in Deutschland vorbildlich geworden. Er ist der erste Stecher, der die Technik schon soweit beherrscht, dass sein Grabstichel geschmeidig wie eine Zeichenfeder allen feinen Biegungen der Formenumrisse folgt. Durch Massen feiner, gerader, in den tiefen Schatten schräg einander

Digitized by Google

werk ist die bekannte grosse Madonna von Einsiedeln, 1466 datiert (Bartsch 35), die wohl als Gedenkblatt für das an dem berühmten Wallfahrtsort gefeierte Fest der Engelweihe ausgeführt worden ist. Es stellt die Kapelle dar, in der Pilger vor dem Altar der Madonna knieen, und darüber auf der Empore die Dreieinigkeit mit vielen Engeln. Unter den ungefähr 300 Stichen, die dem Meister E. S. zugeschrieben werden dürfen, sind heilige und profane Gegenstände jeder Art vertreten, neben vielen biblischen Darstellungen, Madonnen, (siehe die Abb. von Pass. 143) und Heiligen, Liebesszenen, Spielkarten, Alphabete, Wappen und anderes mehr. Die Interieurs, in denen die Perspektive noch recht mangelhaft ist, sind ebenso liebevoll behandelt wie die Landschaft, in der allerdings die einzelnen, sehr gut gezeichneten Pflanzen am Boden viel zu gross erscheinen. Besonders geistvoll sind die Tiere beobachtet und dargestellt. Er ist ein starkes, herbes Talent, das mit Erfolg nach der Beherrschung der einzelnen Form strebt, aber die einzelnen Teile noch nicht in das naturgemässe Verhältnis zu einander und zum Raume zu setzen vermag; er komponiert noch als echter Goldschmied ganz flächenhaft und ornamental.

Der Einfluss des Meisters E. S. muss sehr stark gewesen sein und zeitlich wie räumlich weithin gewirkt haben. Das beweist nicht bloss die grosse Anzahl von Kopien, die in Deutschland wie in den Niederlanden und in Italien nach seinen Stichen gefertigt worden sind, und die starke Benutzung von Motiven aus ihnen vornehmlich für kunstgewerbliche Arbeiten, sondern vor allem auch die schulbildende Wirkung seiner Technik. Die dem sogenannten Meister der Sibylle zugeschriebenen Blätter, besonders die Darstellung der Sibylle mit dem Kaiser Augustus, die eine weichere und malerischere Formenbehandlung zeigen, werden jetzt für frühe Arbeiten des Meisters E. S. selber angesehen. Die enge Anlehnung der schwächeren Künstler an den kraftvollen Meister kann uns nicht wundern, wenn wir sehen, dass auch die selbständigsten und bedeutendsten seiner Zeitgenossen und Nachfolger im wesentlichen von seiner Technik ausgehen, mag auch der gewaltige Fortschritt ihre Herkunft nur schwer kenntlich machen.

Das ist in erster Linie bei Martin Schongauer der Fall, dem ältesten deutschen Kupferstecher, den wir auch als Maler kennen. Er ist höchst wahrscheinlich vor 1440 in Kolmar als Sohn eines von Augsburg dorthin eingewanderten Goldschmiedes geboren und hat seine Ausbildung unter dem Einflusse Rogers van der Weyden oder seiner Werke vollendet. Er ist in Kolmar und in

Digitized by Google

Breisach, wo er 1491 stirbt, als Maler und Stecher tätig gewesen. Wir kennen von ihm 113 Kupferstiche, die alle mit seinem Monogramm M. ☙ S. bezeichnet sind. In seinen religiösen Darstellungen hat er Gestalten von edler Reinheit des Ausdrucks und von hoher Würde der Erscheinung geschaffen, besonders in der Madonna und Christus, dessen Typus lange vorbildlich geblieben ist. Allen seinen Menschen ist eine gewisse kindliche Befangenheit eigen, der Zauber eines unschuldvollen Gemütes, und doch weiss er Intelligenz und bewusste Grösse fühlbar zu machen und in den dramatischen Szenen der Handlung die grösste Lebendigkeit und Energie der Bewegung zu verleihen. Vor allem aber folgt er mit überraschendem Scharfblick der natürlichen Erscheinung der Gegenstände bis in die feinsten Einzelheiten und gibt Formen und Bewegungen fast immer mit genialer Sicherheit wieder. Dies hervorragende Talent in der Naturbeobachtung und die ausserordentliche Lebhaftigkeit seiner reichen Phantasie haben ihm die Bewunderung selbst der grössten Meister der entwickelten italienischen Kunst, wie Michelangelos eingetragen. Seine Werke sind auch in den romanischen Ländern und in den Niederlanden viel kopiert und studiert worden.

Wie in der freien Natürlichkeit der Formen und in der Anmut und Tiefe des Ausdrucks geht Schongauer auch in der Technik ein gewaltiges Stück über den Meister E. S. hinaus. Er ist der Vertreter der dritten und letzten Entwickelungsstufe des deutschen Kupferstiches im XV. Jahrhundert. Sein Hauptverdienst darf man wohl darin sehen, dass er zuerst den Wert der einzelnen Linie ganz erkannt und zur Geltung gebracht hat. Von dem unruhigen Gewirr planlos neben- und durcheinander gezogener Schraffierungslinien, die in den früheren Stichen die Formen gestalten sollten, schreitet Schongauers Technik zu einer wohlüberlegten, planmässigen Verwendung sorgfältig, bestimmt und klar gezogener einzelner Linien fort. In seinen früheren Arbeiten macht sich jene Unruhe in den dunklen Tönen noch bemerkbar. Die tiefen Schatten sind durch engere Massen von Strichen hergestellt und werden durch feinere, hakenartige Linien und Punkte in das Licht übergeleitet. Später beschränkt sich die Schraffierung auf wenige lange und gleichmässige Linienzüge, die in den Tiefen durch Kreuzlagen verstärkt werden und nach dem Lichte zu in Spitzen mit spärlichen vorgelegten Punkten ausgehen. Er erreicht so eine bis dahin unbekannte Tiefe und Klarheit der Schatten und Zartheit der Uebergänge und zugleich eine grosse Ruhe der Töne, die er nun ganz nach dem gewollten malerischen Eindruck ab-

Digitized by Google

zustimmen imstande ist. Diese Tendenz in der Entwickelung der Schongauerschen Technik ist in den einzelnen Stichen ganz deutlich zu verfolgen und auch im wesentlichsten immer richtig erkannt worden, obwohl im einzelnen die Datierungen sehr schwanken. Ein äusseres Merkmal, die steilere Form des Buchstabens M im Monogramme unterstützt die Unterscheidung der frühesten Arbeiten des Meisters von denen der mittleren und der späteren Zeit, wo die Schenkel des M nicht senkrecht sondern immer schräg gestellt sind.

Zu den frühesten Werken Schongauers gehört vor allem die Madonna auf dem Halbmond (B. 31), die noch einen ganz hellen, unruhigen Ton zeigt, der Schmerzensmann (B. 69), die Madonna mit dem Papagei (B. 29), dann eine Reihe seiner grössten und bedeutendsten Stiche wie die berühmte Versuchung des heiligen Antonius (B. 47), die mit ihren bizarren und doch so naturgemäss aus Gliedern von Fischen, Käfern, Kröten und dergleichen zusammengesetzten Teufelsfratzen die grösste Bewunderung erregte; dann die Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi in grossem Formate, die offenbar eine Folge bilden sollten: die Geburt Christi (B. 4), die Anbetung der Könige (B. 5), die Flucht nach Aegypten (B. 7), der Tod Mariae (B. 33) und vor allem das herrliche, an feinen Beobachtungen und künstlerischen Schönheiten überreiche, grosse Blatt der Kreuztragung (B. 21), dessen ergreifendes Hauptmotiv Dürer und Raffael zu benutzen nicht verschmäht haben. Die zeichnerische Vorzüglichkeit aller dieser Werke lässt vermuten, dass Schongauer schon ein reifer Meister war, als er sich dem Kupferstiche zuwandte, oder dass wir seine frühesten Versuche nicht kennen. Es mag auch ein frühreifes Talent gewesen sein, das schnell die Höhe der Vollendung erreicht und dann seinen Stil nicht mehr wesentlich verändert hat. Für die Erkenntnis seiner Entwickelung sind wir fast ausschliesslich auf die Kupferstiche angewiesen, da nur wenige, nicht einmal sicher authentische und fast durchgehends undatierte Bilder von ihm bekannt sind. Starke Stilunterschiede können wir in den Formen der Kupferstiche nicht beobachten, nur lässt sich die Umgestaltung der Typen von der noch an Roger erinnernden Herbheit und Knochigkeit zu grösserer Anmut, Weichheit und Rundlichkeit der Formen, zu grösserer Lebendigkeit und Gelenkigkeit der Bewegungen und zu tieferer Vergeistigung des Ausdrucks deutlich wahrnehmen.

Die Arbeiten der mittleren Zeit glaubt man nach dem stärkeren Ueberwiegen der Kreuzschraffierungen und dem Verschwinden der Häkchen bestimmen zu können. In diese Zeit gehört die Passionsfolge (B. 9—20), die Apostel (B. 34—45) und

Digitized by Google

Martin Schongauer, Die Verkündigung.

ausser vielen anderen das besonders schöne Noli me tangere (B. 26), in dem das Unkörperliche der Gestalt Christi wunderbar fein angedeutet ist. In den

vermutlich spätesten Stichen wird die reine, klare Linie und die kräftige Kreuzschraffierung ganz massgebend für die Formengestaltung, die Kontraste zwischen den sehr tiefen Schatten und den grossen, hellen Flächen werden stärker, die Umrisse an der Schattenseite dicker. Zu den spätesten Arbeiten Schongauers gehören die Madonna im Hofe (B. 32), die Madonna auf der Rasenbank (B. 30), die Verkündigung (B. 3, s. Abb.), die Folge der klugen und der törichten Jungfrauen (B. 77—86) und manche der kleinen Heiligen, wie die h. Katharina (B. 64), deren Vergleichung zum Beispiel mit der h. Agnes (B. 62) für den Unterschied der späteren von der früheren Technik sehr lehrreich ist. Ueberhaupt scheint Schongauer später die kleineren Formate bevorzugt zu haben. Auch die Genredarstellungen, wie die sich prügelnden Lehrjungen (B. 91), der Müller mit der Eselin und dem Eselfüllen (B. 89 s. Abb. S. 55) und die technisch besonders virtuosen ornamentalen Blätter, die ohne Zweifel als Vorlagen für Goldschmiedearbeiten gedacht waren, wie der Bischofsstab (B. 106), das grosse Rauchfass (B. 107) und die Runde mit Wappenhaltern (B. 96—105) sind wohl sicher in der letzten Zeit entstanden.

Als Albrecht Dürer auf seiner Wanderschaft, die er 1490 antrat, nach Kolmar kam, fand er Meister Martin nicht mehr unter den Lebenden, aber dessen Brüder nahmen ihn, wie uns erzählt wird, freundlich auf. So gross Schongauers Einfluss gewesen ist, von seinen unmittelbaren Schülern und im besonderen von seinen Brüdern wissen wir nichts. Das Monogramm L ✠ S, das sich auf einigen in Schongauers Art gestochenen Blättern findet, hat man auf Martins Bruder Ludwig gedeutet; weniger wahrscheinlich ist die Existenz eines anderen Bruders Bartel, dem man eine Anzahl von Stichen mit dem Monogramm b ✠ S, das aber wohl eher „b g“ als „b s“ gelesen werden muss, hat zuweisen wollen. Unter den Stechern, die nicht nur, wie das sehr viele taten, Schongauers Blätter kopierten, sondern unmittelbar von seiner Kunstweise und Technik ausgehend mit einer gewissen Selbständigkeit arbeiteten, sind besonders die beiden Meister zu nennen, deren Stiche mit A. G. und W. H. bezeichnet sind. Den ersten glaubte man als Albert Glockenton, der aus einer Nürnberger Miniatorenfamilie stammte, zu kennen, den anderen hat man, ebenfalls nur nach unsicherer Tradition Wolf Hammer genannt. Ein Schüler des Kolmarer Meisters muss auch der niederrheinische Stecher mit dem Monogramm B. R. und einem Anker gewesen sein. Nur als Kopisten Schongauers kennen wir den Meister I. C., der durch das seinem Monogramm beigefügte Wappen von Köln seine Heimat anzudeuten scheint.

Digitized by Google

Ein geistreicher, selbständiger Künstler, der seine Ausbildung offenbar vornehmlich Schongauer verdankt, ist der Meister L. Cz., den man früher fälschlich mit Lucas Cranach zu identifizieren suchte. Mit seinem Meister hat er den Reichtum der Erfindung und das Gefühl für Anmut und malerische Wirkung gemein, wenn er ihm auch an Kraft der Formengestaltung weit nachsteht. Seine Versuchung Christi und die Flucht nach Aegypten gehören zu den reizvollsten Leistungen der Schongauerschule. Auch der Meister B. M. verdient unter den Nachfolgern Schongauers eine ehrenvolle Erwähnung, und sein Hauptwerk, Johannes auf Pathmos eine eingehendere Betrachtung. Wenzel von Olmütz hat dagegen die Aufmerksamkeit der Forschung über Gebühr in Anspruch genommen, hauptsächlich, weil man kurze Zeit seine mit dem Buchstaben W bezeichneten Stiche fälschlich Michael Wolgemut zuschreiben zu können geglaubt hat. Er scheint ausschliesslich Kopist gewesen zu sein und hat ausser Schongauers Tod Mariae, der mit seinem vollen Namen und dem Datum 1483 bezeichnet ist, auch Stiche vieler anderer gleichzeitiger Meister, darunter auch frühe Blätter Dürers sorgfältig und geschickt, aber etwas mechanisch nachgestochen.

Das grösste Interesse haben für uns die wenigen, aber künstlerisch bedeutenden Blätter, die Veit Stoss (1447—1533), der berühmte Nürnberger Bildhauer gestochen und mit seinem Handzeichen f ⚓ S versehen hat, besonders eine Madonna (s. Abb.), die Auferweckung des Lazarus und eine Pietà. Seine Zeichnung ist etwas manieriert, aber sicher und kräftig, während in seiner Technik der Mangel an Uebung und an System in der Verwendung der Linien sich bemerkbar macht. Auch von dem Bildhauer Jörg Syrlin kennen wir einen Kupferstich, der den Entwurf zu einem Taufbecken darstellt. Oberdeutscher, vielleicht Nürnberger, ist wohl auch der Monogrammist W. B., ein Meister von ähnlicher Unabhängigkeit in der Formgebung, von dem nur einige Brustbildnisse erhalten sind, und in dem man den Maler Bartholomaeus Zeitblom hat sehen wollen.

Zwischen Schongauer und Dürer hebt sich der Meister des Amsterdamer Kabinets (oder des Hausbuches, auch von 1480 genannt) als der bedeutendste Vertreter der deutschen Stechkunst im XV. Jahrhundert hervor; er nimmt aber nicht eigentlich eine vermittelnde Stellung zwischen den beiden Heroen ein, sondern stellt sich in seiner genialen Originalität abseits von ihnen. Seinen Namen verdankt er dem Umstande, dass der grösste Teil seiner überaus seltenen, meist nur in einem oder zwei Exemplaren erhaltenen Stiche im Kupferstichkabinet zu Amsterdam aufbewahrt wird. Die Kostüme seiner Figuren zeigen

Digitized by Google

ihn im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts tätig. Man hielt ihn früher für einen Niederländer, aber nicht nur der Stil seiner Kunst weist deutlich auf die Gegend von Schwaben oder den Mittelrhein hin, sondern auch einzelne äussere Umstände. Unserem Meister ist ohne Widerspruch eine Reihe von Zeichnungen in einem für die württembergische Familie Goldast hergestellten Bande, dem sogenannten „Hausbuche" in Wolfegg zugeschrieben worden. Er ist ebenso sicher als der Maler einer Anzahl von Bildern aus Mainzer Kirchen erkannt worden, und deshalb der Mittelpunkt seiner Tätigkeit in diese Stadt, in der er jedenfalls Schule gemacht hat, versetzt worden. Dass der Meister des Amsterdamer Kabinets Maler war und ganz als Maler auch den Zeichenstift und den Grabstichel handhabt, lassen seine Stiche deutlich erkennen. In ihrer Wirkung zeichnen sie sich vor allem, was das XV. Jahrhundert geschaffen hat, durch eine bewunderungswürdig fein nuancierte Farbigkeit der Töne aus. Er eilt seiner Zeit auch darin voraus, dass er augenscheinlich nicht nur mit dem Grabstichel arbeitet, sondern hauptsächlich mit der Nadel in ganz freier Führung die Formen behandelt und mit dieser damals ganz neuen Technik der Wirkung der Radierung in den tiefen, farbigen Schatten wie in den duftigen Fernen der Landschaft sehr nahe zu kommen imstande ist (s. Abb.).

Fast die Hälfte seines ungefähr 90 Blätter umfassenden Werkes besteht aus allegorischen Darstellungen und aus Szenen des gewöhnlichen Lebens, das er mit liebenswürdiger Unbefangenheit und seltener Schärfe beobachtet hat. Die leichte, skizzenhafte Behandlung erhöht den Reiz seiner ungemein lebendigen und empfindungsvollen Vortragsweise. Er beherrscht die äussere Form und weiss die charaktervolle Hässlichkeit seiner alten Heiligen wie die liebreizende jugendliche Schönheit seiner Madonnen und seiner verliebten Herren und Damen gleich vorzüglich wiederzugeben. Er ist ein wahrer Künstler, der uns in seinen Stichen ein volles poetisches Bild des Lebens in allen seinen Stimmungen von Liebeslust bis zum Todesschauer gibt. Die subtile Technik der Stiche kann nur eine sehr geringe Anzahl von Abdrücken zugelassen haben. Von ihrem praktischen Zwecke können wir uns deshalb schwer eine Vorstellung machen. Es sind keine eigentlichen Studien, vielmehr fein durchdachte und abgerundete, bildmässige Kompositionen, die am ehesten noch als Vorbilder für die lernbegierige Kunstjugend bestimmt gewesen sein könnten. Wir müssen doch wohl annehmen, dass es damals schon in Deutschland Liebhaber gegeben habe, die solche Feinheiten vom rein künstlerischem Standpunkte aus zu würdigen wussten. Die Blätter des

Digitized by Google

Meister des Amsterdamer Kabinets. Die Kreuzigung.

Meisters des Amsterdamer Kabinets sind jedenfalls sehr geschätzt gewesen und eifrig von verschiedenen Stechern kopiert worden, vornehmlich von Wenzel von

Zeit betrachtet werden müssen. Nikolaus Alexander Mair von Landshut (um 1492—1514) ist kein grosser Zeichner oder Techniker, aber ein geschickter

Meister M. Z., Das Liebespaar.

Erzähler von Begebenheiten des Alltagslebens. Der Meister M. Z., dem man unter vielen anderen auch den Namen Matthäus Zasinger ohne Grund beigelegt

Israel von Meckenem, Das Duett.

by Google

hat, ist in der Formengebung auch nicht sehr sicher und präzis, aber viel geschickter als Mair. Er ist offenbar von italienischen Vorbildern ebenso wenig wie von Dürer ganz unabhängig. Eine allegorische Gestalt, ein nacktes Weib auf einem Totenschädel, erinnert sehr an Dürers grosses Glück. Ueberhaupt sind seine Formen und Gewänder schon cinquecentistisch voll und üppig. Zwei seiner Hauptblätter, ein grosses Turnier und ein Patrizierball sind 1500 datiert, eine Madonna 1501 und eine Genredarstellung, eine Dame, die in einem Zimmer einen Herrn umarmt, 1503. Seine Technik ist ganz entwickelt, frei und routiniert, macht aber den Eindruck einer gewissen Flüchtigkeit; er verwendet Kreuzschraffierungen, verschiedenartige, sehr zarte und feine Strichbildungen in effektvoller Mischung und weiss seinen Blättern einen feinen Silberton zu geben (s. Abb.).

Wie schon erwähnt, hält man es nicht für unwahrscheinlich, dass die Kupferstichtechnik für den Bilddruck sich von den Niederlanden aus nach Deutschland der Linie des Rheins aufwärts folgend verbreitet habe, man ist aber bis jetzt noch nicht imstande gewesen, den Anteil der beiden Länder in der Frühzeit nach stilistischen Prinzipien genauer zu bestimmen. Besonders lassen sich die Kölner Stecher von den niederländischen kaum unterscheiden. Nur vermutungsweise konnten einige der frühesten Künstler, wie der Meister der Liebesgärten, den Niederländern zugewiesen werden. Erst in der zweiten Periode, in der Zeit des Meisters E. S. und Schongauers wird es möglich, einige genauer umschreibbare Persönlichkeiten mit einer gewissen Sicherheit als Niederländer zu bezeichnen. Der Meister der Berliner Passion, offenbar ein Schüler des Meisters der Spielkarten, auf dessen Stichen sich flämische Inschriften finden, ist höchstwahrscheinlich als Goldschmied bis 1457 in Bocholt tätig gewesen. Israel van Meckenem (geb. 1450, gest. in Bocholt 1503), dessen stilistische Beziehung zu ihm schon lange erkannt worden ist, und der ebenfalls in Bocholt als Goldschmied tätig war, soll, wie man neuerdings nachzuweisen versucht hat, sein Sohn und Nachfolger gewesen sein. Der Meister der Berliner Passion ist nicht ohne Verdienst, besitzt aber keinen bestimmt ausgeprägten künstlerischen Charakter, Israel glänzt nur durch seinen emsigen Fleiss. In seinen ungefähr 600, zum Teil recht umfangreichen Blättern kopiert er unermüdlich, was ihm unter die Augen kommt, besonders die Stiche des Meisters E.S., Schongauers, des Hausbuchmeisters und selbst frühe Arbeiten Dürers, daneben aber auch Gemälde, wie die Augsburger Dombilder des älteren Holbein und

andere mehr. Der spezifisch niederländische Charakter tritt deshalb bei ihm viel weniger stark hervor als bei anderen mehr originalen Stechern. Am frischesten und anziehendsten wirken diejenigen seiner Blätter, in denen er aus der unmittelbaren Anschauung des Alltagslebens schöpft, wie zum Beispiel die Kartenpartie (P. 251), der Tanz der Verliebten (B. 201), das Duett (B. 174. s. Abb.) und das Doppelbildnis, in dem er sich neben seiner Gattin dargestellt hat (B. 1).

Wenig bedeutend sind die zehn Illustrationen der 1476 von Colard Mansion in Brügge gedruckten Erzählungen Bocaccios von berühmten Unglücklichen, die von einem Unbekannten in Kupferstich ausgeführt sind, dagegen zeigen der Meister W ♆, der vermutlich beim Meister E. S. in die Schule gegangen ist, und besonders der Meister I. M. oder I. A. M. von Zwolle schon eine stärker ausgeprägte Eigenart. Hier tritt die Verwandtschaft der Stecher mit der holländischen Malerei ganz klar zu Tage, wenn auch besonders der Meister von Zwolle in derben, naturalistischen Motiven — zum Beispiel in dem Apostel, der beim Abendmahl sich die Nase mit den Fingern schnäutzt — in den plumpen, groben Typen, dem leidenschaftlich erregten Ausdruck der Gesichter und in der übertriebenen Heftigkeit der Bewegungen sich von der stimmungsvollen Ruhe der Gemälde sehr weit, oft bis zur Karikatur entfernt. Seine Technik ist sehr klar und regelmässig, aber etwas nüchtern und trocken (s. Abb.).

Der beste der niederländischen Stecher des XV. Jahrhunderts ist ohne Zweifel der Meister F. V. B., dem die Tradition den Namen Franz von Bocholt beigelegt hat. Seine klar und geschickt angeordneten Kompositionen sind reich an feinen, dem Leben abgelauschten Motiven, die Bewegungen seiner Gestalten wie ihr Ausdruck voll gemessener Würde und tiefen Ernstes doch nicht ohne die den Holländern eigentümliche Schwerfälligkeit. Sein Hauptwerk ist das Urteil Salomos (B. 2), das auch seine ganz Schongauersche Sorgfalt und Ueberlegtheit in der Führung der Taillen und sein malerisches Geschick in der Verteilung der Töne vorteilhaft zur Geltung kommen lässt (s. Abb.). Allart du Hameel (1449—1509), der als Baumeister in Hertogenbosch tätig war, hat auf einer Reihe von Stichen seinem Namen oder seinem Monogramm die Bezeichnung „bosche“ hinzugefügt. Dies Wort scheint aber nicht oder nicht immer seine Heimat, sondern den Erfinder der Kompositionen, seinen Landsmann, den genialen und bizarren Maler Hieronymus von Acken, der auch Hieronymus Bosch genannt wird, andeuten zu sollen. Jedenfalls sind die Kompositionen seiner Hauptblätter, des jüngsten Gerichtes (s. Abb.) und des heiligen Christophorus, durchaus in

Digitized by Google

seinem Geiste erfunden und mit Teufelsfratzen und unheimlichen Mischwesen aller Art, wie sie nur die üppige Phantasie und der charaktervolle Humor Boschs zu gestalten vermochten, angefüllt. Du Hameel hat ausser heiligen Gegenständen

Allart du Hameel, nach Hieronymus Bosch, Das jüngste Gericht. Ausschnitt.

auch eine allegorische Genreszene, ein musizierendes Paar am Brunnen und drei Ornamentstücke gestochen. Seine Technik mit den langgezogenen, rundlichen Schraffierungen und der fleissenden Strichführung erinnert an die Manier des Meisters von Zwolle.

Digitized by Google

Aus dem Dialogus Creaturarum. Gouda, Gerhard Leu, 1480.

DER HOLZSCHNITT IN DEN NIEDERLANDEN.

Wie in Deutschland muss auch in den Niederlanden, der Holzschnitt schon in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts eifrige Pflege gefunden haben. Wir können das aus den oben angeführten urkundlichen Nachrichten schliessen; es ist aber bisher nicht gelungen, sicher niederländische datierbare Arbeiten aus so früher Zeit nachzuweisen. Unser Denkmälervorrat enthält niederländische Holzschnitte erst aus der Zeit nach der Mitte des XV. Jahrhunderts, als der Stil der van Eyck schon allgemein zur Herrschaft gelangt war. Dann aber können wir uns an Leistungen von grosser Vorzüglichkeit, in denen die Kunst der grossen Maler voll wiederklingt, erfreuen.

Die Abgrenzung des Kulturgebietes der niederländischen Provinzen ist äusserst schwierig, sowohl einerseits nach Niederdeutschland zu, als auch andererseits gegen Frankreich. Die Landschaften etwa, die heute als Belgien und Holland, als Niederlande zusammengefasst werden, gehörten damals zum Herzogtum Burgund, dessen Stammland ganz in das französische Sprachgebiet fiel und sich nach Süden fast bis an die Rhone ausdehnte. Der Prunk burgundischen Hoflebens, sein Luxus und seine künstlerischen Ausdrucksformen sind bis zum Tode Karls des Kühnen (1477) weithin vorbildlich gewesen. Der Hof der mächtigen burgundischen Herzöge bildete einen hoch bedeutenden künstlerischen Mittelpunkt, dem gegenüber die blühenden niederländischen Städte ihre Selbständigkeit nur schwer behaupten konnten. So eng die Beziehungen der Teile des

Digitized by Google

burgundischen Reiches auch in jeder Hinsicht waren, so hat man doch neuerdings nicht ohne Berechtigung, aber leider auch nicht ohne nationale Voreingenommenheit, die künstlerische Entwickelung der französisch-burgundischen Landschaften in engeren Zusammenhang mit dem eigentlichen Frankreich zu bringen gesucht. Auch für den Bilddruck müssen wir eine solche Trennung der mutmasslich französisch-burgundischen oder rein französischen Denkmäler von den niederländischen ins Auge fassen und diese Gruppe von Holzschnitten mit den späteren Arbeiten sicher französischen Ursprungs in Verbindung zu setzen suchen.

Den niederländischen Holzschnitt lernen wir fast ausschliesslich in den Blockbüchern und in Illustrationen typographischer Bücher kennen. Unter den Blockbüchern ist die erste, xylo-chirographische Ausgabe des Exercitium super pater noster, einer Erläuterung der 10 Sätze des „Vater unser" durch 10 Darstellungen, (Paris, Schreiber I) ohne Zweifel das älteste. In dem einzig erhaltenen Exemplar dieser ältesten Ausgabe sind die Inschriften in den Bildern in lateinischer, der erläuternde Text unter den Darstellungen in flämischer Sprache handschriftlich beigefügt. In einer anderen, späteren niederländischen Ausgabe sind Inschriften und Text in lateinischer und in flämischer Sprache in den Holzstock geschnitten. Die Kompositionen dieser zweiten niederländischen Ausgabe sind umgearbeitet, die Kostüme der Mode entsprechend verändert; auch die technische Ausführung ist die einer späteren, entwickelteren Stufe des Holzschnittes. Die Bilder der ersten Ausgabe zeigen dagegen viel frühere Kostüme, strengere Zeichnung und einfachere Technik ohne alle Schraffierung. Sie sind in der weichen Rundung der Falten, im Charakter der gleichmässigen, nicht sehr starken Linien mit unscharfen Rändern, in der schwarzen Farbe des Druckes, überhaupt im Stil der Zeichnung den Holzschnitten der zweiten, oben beschriebenen und dem zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts zugewiesenen Gruppe sehr verwandt, wahrscheinlich um 1450 in Flamland entstanden.

Das „Exercitium" scheint das einzige erhaltene niederländische Blockbuch aus so früher Zeit zu sein, alle übrigen werden durch die Kostüme, die Zeichnung und die Technik in eine etwas spätere Zeit, etwa in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts versetzt. Künstlerisch stehen sie zum grössten Teil weit über den deutschen Blockbüchern, denen, wie wir sahen, viele von ihnen als Vorlagen gedient haben. Sie sind in blassgrauer oder graubrauner Bisterfarbe sehr scharf und sorgfältig mit dem Reiber, anopistographisch, das heisst immer nur auf einer Seite des Blattes, gedruckt.

Digitized by Google

Als Vorläufer des Buchdruckes überhaupt können diese erhaltenen niederländischen Blockbücher nicht angesehen werden, wahrscheinlich aber haben sie Vorgänger gehabt, die aus Bildern mit Text oder nur aus Schrift, wie jene Doctrinale und Donate, bestanden, und die über die Zeit des Typendruckes hinaufreichen. Jedenfalls sind sie aber, zum grossen Teil wenigstens, vor der Einführung des Typendruckes in den Niederlanden (1473) entstanden. Dass man auch nach der Verbreitung des Typendruckes mit der Herstellung von solchen Blockbüchern fortfuhr, hatte seinen Grund wohl darin, dass beim Kleinbetrieb die Ausführung des Textes ebenso wie der Druck mit dem Reiber billiger und bequemer war, weniger Apparat und Hilfskräfte erforderte. Man mochte sich auch an den künstlerischen Charakter der Schrift und an die angenehme braune Temperafarbe des Druckes sehr gewöhnt haben.

Das verbreiteteste der niederländischen Blockbücher scheint die Biblia pauperum gewesen zu sein, deren deutsche Ausgaben wir schon betrachtet haben. Alle niederländischen Ausgaben haben nur lateinischen Text, sind also wohl nur für Gebildetere, für Geistliche, bestimmt gewesen. Es ist bisher trotz vielfachen Versuchen noch nicht gelungen, das Verhältnis der verschiedenen Ausgaben der Biblia pauperum zu einander in befriedigender Weise darzulegen. Nicht einmal ein leitender Gesichtspunkt für die Gruppierung hat festgestellt werden können. Ohne Schwierigkeiten können wir zwei Gattungen von Ausgaben auseinander halten, die in den Details der Komposition ziemlich stark von einander abweichen.

Die Ausgaben der einen Gruppe bestehen aus 40 anopistographisch mit dem Reiber in bräunlicher Farbe gedruckten Blättern (s. Abb.). Man hat bis zu zehn verschiedene Ausgaben dieses Typus unterschieden, die ohne wesentliche Abweichungen, nach einem gemeinsamen Vorbilde ausgeführt oder eine nach der anderen kopiert sind, zum Teil sogar aus Abdrücken der gleichen Holzstöcke mit nur geringen Veränderungen bestehen. Ohne Frage hat dem Holzschneider eine der Bilderhandschriften dieses Darstellungskreises, die damals in grosser Zahl verbreitet waren, und deren sich noch einige erhalten haben, vorgelegen. Aber weder die erhaltenen Bilderhandschriften noch der Kunstcharakter der Blockbücher berechtigt uns zu der Annahme, dass der Holzschneider die Bilder einer bestimmten Handschrift einfach treu in Holzschnitt kopiert habe. Die Vorzüglichkeit der Arbeit und der ganz der Holzschnitttechnik angepasste Stil der Zeichnung zeigen vielmehr, dass der Holzschneider die Kompositionen

Digitized by Google

der Handschrift in allen einzelnen Bewegungen, Formen, Kostümen, Hintergründen und im Beiwerk mit künstlerischer Freiheit umgestaltet haben müsse. Hierzu die Hilfe eines die Zeichnung oder Umzeichnung ausführenden Malers vorauszusetzen, liegt kein zwingender Grund vor. Das eigentlich künstlerisch Verdienst der Formenbildung gebührte dann also dem Holzschneider, der das Original aller uns erhaltenen Kopien ausgeführt hat. Wahrscheinlich haben wir dies, wie wir vermuten dürfen, vorzügliche Urbild nicht unter den erhaltenen Ausgaben zu suchen, sondern als verloren zu beklagen, was bei der grossen Seltenheit der Blockbücher nicht wundernehmen dürfte.

Der Stil der Zeichnung und die Tracht, wie auch die Form der Buchstaben weisen deutlich darauf hin, dass diese Gruppe der Biblia pauperum in den Niederlanden nach der Mitte des XV. Jahrhunderts entstanden sei. Es ist der Stil der Maler der van Eyckschen Schule, besonders die Formensprache Rogers van der Weyden, die in diesen und in anderen niederländischen Blockbüchern erkennbar ist. Für den niederländischen Ursprung spricht auch die Tatsache, dass die Holzstöcke zerschnitten von dem holländischen Drucker Peter van Os in Zwolle 1487 als Bücherillustrationen verwendet worden sind.

Die Strichbildung ist sicher und kräftig und dabei fein und lebendig, so dass auch schwierige Details, wie die einander überschneidenden Finger, die Haare klar wiedergegeben sind. Die Innenzeichnung ist ziemlich reich, die Falten sehr eckig und oft hakenförmig endigend, die Schatten sind durch meist kurze, fast gerade, weit gestellte Schraffierungen angegeben. Die Zeichnung ist mit grosser Meisterschaft ganz im Charakter der liniensparenden Holzschnitttechnik konzipiert, und besonders in der von Schreiber als der vierten bezeichneten Ausgabe bis in alle Einzelheiten voll Empfindung und Formenverständnis.

Eine Bilderhandschrift, die der Vorlage dieser Ausgaben in der Komposition nahe verwandt war, aber in der zeichnerischen Ausführung von ihr stark abwich, muss sich der Holzschneider der einzigen, nur in einem Exemplar erhaltenen, fünfzigblättrigen Ausgabe, die allein die zweite Gruppe der xylographischen niederländischen Armenbibeln repräsentiert, zum Vorbilde genommen haben. Diese fünfzigblättrige Bearbeitung ist keineswegs nur eine freie und erweiterte Umarbeitung der vierzigblättrigen. Die Inschriften auf den in die Komposition der Bilder selber geschickt und geschmackvoll eingefügten Spruchbändern, die in den vierzigblättrigen Ausgaben fehlen, kann natürlich der Holzschneider eben-

Digitized by Google

sowenig wie etwa ein die Zeichnungen liefernder Maler selbständig hinzugesetzt haben. Es ist augenfällig, dass diese Spruchbänder nicht erst später in ältere Zeichnungen eingezwängt worden sind, sondern dass sie bei der Komposition der Figurengruppen von vornherein berücksichtigt wurden. Auch die Veränderungen im Texte weisen darauf hin, dass hier eine selbständige Bearbeitung des alten typischen Bilderkreises vorliegt.

Die Kompositionen sind denen der vierzigblättrigen Biblia pauperum in den Grundzügen ganz ähnlich, im einzelnen sind die Bewegungen, Formbildung und das Kostüm, das sehr häufig orientalische Formen nachzuahmen sucht, ganz eigenartig umgestaltet. Wie weit diese Umgestaltung des gemeinsamen Urtypus auf Rechnung des Malers der handschriftlichen Vorlage oder auf die des Holzschneiders zu setzen sei, können wir nicht mehr beurteilen. Die vorzügliche Qualität der sorgfältiger geschnittenen Teile, die grosse Frische und Lebendigkeit der Bewegungen und des Ausdrucks, die Feinheit vieler Details erheben auch hier den Holzschneider weit über das Niveau eines bloss mechanisch eine Zeichnung kopierenden Handwerkers. Man war wohl imstande einen Holzschnitt mechanisch fast genau nachschneiden. Ein Abdruck des zu kopierenden Holzschnittes wurde mit der Bildseite auf den Block geklebt, dann das Papier der Rückseite durch Abreiben so weit verdünnt, dass die Zeichnung, nun also gegenseitig, genau zu sehen war und bequem nachgeschnitten werden konnte. Dagegen erforderten die Federzeichnungen der Bilderhandschriften immer eine Umbildung der Formen für den Holzschnitt, die in stilistisch befriedigender Weise nur ein Techniker oder ein mit der Technik Vertrauter ausführen konnte, und die man so feinen und geschickten Künstlern, wie diese niederländischen Holzschneider es gewesen sein müssen, wohl wird zutrauen dürfen.

Die fünfzigblättrige Biblia pauperum ist sehr ungleichmässig geschnitten. Die einzelnen Blätter sind also wohl von verschiedenen Holzschneidern ausgeführt oder, wahrscheinlicher, nach einem verlorenen Holzschnittoriginal von der Vollendung der Ars moriendi, die wir sogleich kennen lernen werden, mehr oder weniger genau und sorgfältig kopiert worden. Dass auch diese fünfzigblättrige Ausgabe der Biblia pauperum in den Niederlanden entstanden ist, kann keinen Augenblick zweifelhaft sein. Das zeitliche Verhältnis zur Gruppe der vierzigblättrigen Ausgaben ist dagegen schwer zu bestimmen. Man wird aber durch die technische Verwandtschaft der flüchtiger geschnittenen Blätter mit Illustrationen in niederländischen, typographisch hergestellten Bücher der siebziger und

Digitized by Google

achtziger Jahre dazu geführt, sie zeitlich mehr an das Ende als an den Anfang des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts zu rücken.

Eine gewisse stilistische Verwandtschaft mit der fünfzigblättrigen Ausgabe der Biblia pauperum macht sich in den 24 Holzschnitten der Servatiuslegende, von der sich nur ein einziges Exemplar mit in hell-bräunlicher Farbe auf beiden Seiten der Blätter (opistographisch) gedruckten Bildern und mit handschriftlichem französischem Texte in der Brüsseler Bibliothek erhalten hat, bemerkbar. Die sehr lebendigen, wirkungsvoll gruppierten Kompositionen hat man ohne Berechtigung in unmittelbare Beziehung zu den van Eyck zu bringen versucht, deren Stil sie allerdings sehr verwandt sind. Die Darstellungen sind flüchtig, aber mit grossem Geschick und Verständnis geschnitten, als ob der Holzschneider nur leichte Federskizzen, ohne sie sorgfältiger im einzelnen für den Holzschnitt durchzuführen, direkt zur Unterlage genommen hätte. Die Servatiuslegende ist höchstwahrscheinlich bei Gelegenheit der Ausstellung der Reliquien des Heiligen in St. Servais zu Mastrich in den Jahren 1461 oder 1468 herausgegeben worden.

Mit den Holzschnitten der vierzigblättrigen Biblia pauperum hat das Canticum Canticorum in Zeichnung, Technik und Druckausführung die grösste Uebereinstimmung. Durch 32 Darstellungen mit xylographischen lateinischen Textstellen auf Inschriftbändern wird die Deutung des hohen Liedes auf die Jungfrau Maria versinnlicht. Je zwei Darstellungen sind untereinander auf ein Blatt gedruckt. Die eine der beiden bekannten Ausgaben ist eine wesentlich schwächer geschnittene Kopie nach der anderen. Die weiblichen Gestalten sind sehr schlank und zart gebildet und von grosser Anmut der oft recht natürlichen Bewegungen. Noch reizvoller sind die genrehaften, in kleineren Figuren ausgeführten Szenen des Hintergrundes; der Schnitt ist sehr sorgfältig und gleichmässig.

Noch mannigfaltiger in den Kompositionen und in den Details der Zeichnung und freier und farbiger im Schnitt sind die stilistisch ganz gleichartigen 58 zweiteiligen Bilder des Speculum humanae salvationis (s. Abb.). Der „Heilsspiegel", wie das Buch in deutschen Ausgaben genannt wird, ist eine moralisierende Betrachtung des Lebens Christi, dessen einzelnen Ereignissen, ähnlich wie in der Armenbibel, je drei Parallel-Szenen aus dem alten Testamente gegenübergestellt werden. Am Schlusse der Vorrede wird ausdrücklich gesagt, dass das Buch für die „pauperes praedicatores", also als Anleitung zur Predigt für die

Digitized by Google

niedere Geistlichkeit bestimmt sei. Der längere Text vor der Bilderreihe und unter den einzelnen Darstellungen ist in zweien der vier bekannten Ausgaben in lateinischer, in den zwei anderen in niederländischer Sprache und zwar, im Gegensatze zu den mit dem Reiber in brauner Farbe hergestellten Abdrücken der Bilder, mit beweglichen Lettern mit schwarzer Druckfarbe in der Presse

Aus dem Speculum humanae salvationis.

gedruckt. Nur in einer der beiden lateinischen Ausgaben ist der Text auf 20 Blättern nicht typographisch hergestellt, sondern wie die Bilder in die Holzplatten geschnitten und mit dem Reiber in blassbrauner Farbe abgezogen. Man hat deshalb lange in dieser Ausgabe ein Uebergangsstadium von dem xylographischen zum typographischen Textdruck erblicken wollen und vor diesem Werke gewissermassen wie vor der Wiege des Buchdruckes, dessen Erfindung man infolgedessen den Holländern zuschrieb, zu stehen geglaubt. Es hat sich aber

Digitized by Google

feststellen lassen, dass diese Ausgabe mit halb xylographischem, halb typographischem Texte nicht die älteste der Ausgaben des Speculum, sondern die dritte in der Reihe ist und dass der xylographische Text nach dem typographischen Satze kopiert ist. Der Drucker dieser gemischten Ausgabe hat also wohl nur der Bequemlichkeit halber, oder weil er an einem Orte ohne Presse arbeitete oder seine Presse im Laufe der Arbeit hatte aufgeben müssen, die ihm gerade fehlenden Textblätter durch Holztafeldruck ersetzt. Der Buchdrucker Jan Veldener hat die zersägten Holzstöcke 1481 in Utrecht für seine Episteln und Evangelien und 1483 in Culenburg für seine Buchausgabe des Speculum benutzt. Die Blockbuch-Ausgaben werden also wohl am Anfange der siebziger Jahre entstanden sein. Die Holzschnitte sind in allen vier Ausgaben die gleichen. Wie gewöhnlich wird gegen das Ende des Werkes die Sorgfalt in der Ausführung geringer.

Als das vorzüglichste aller niederländischen Blockbücher, ja als eine der glänzendsten Leistungen des frühen Holzschnittes überhaupt muss die erste Ausgabe der xylographischen Ars moriendi, der „Kunst zu sterben" angesehen werden. Der Zweck dieses lateinischen Tractates, der sich zu jener Zeit einer ausserordentlichen Beliebtheit erfreut haben muss, war der, den jungen Geistlichen als Anleitung für ihre seelsorgerische Tätigkeit am Bette des Sterbenden zu dienen. Die Bilder sollten den eindringlichen Mahnungen der Worte Nachdruck verleihen und die Einbildungskraft des Predigers unterstützen, vielleicht auch den Beichtkindern selber im geeigneten Augenblicke vorgewiesen werden. Den auf dem einen Bilde dargestellten bösen Eingebungen des Teufels, denen der Mensch in schwerer Stunde ausgesetzt ist, werden immer auf dem folgenden Bilde die guten Ratschläge des Engels, der den Menschen vor dem Falle zu schützen sucht, gegenübergestellt. Ausser dem Schlussbilde, der Agonie, sind es fünf Bilderpaare, in denen die verschiedenen Versuchungen, zum Unglauben, zur Verzweiflung, zur Ungeduld, zur Ueberhebung, zur Habsucht und die Ermahnung des Engels, sie zu überwinden, dargestellt sind.

Von diesem verbreitetesten aller Blockbücher hat sich eine ganze Reihe von Ausgaben erhalten, die zum Teil nach einander kopiert sind, zum Teil auf verschiedene Bearbeitungen des Gegenstandes in Handschriftzeichnungen oder Miniaturen zurückgehen. Das Verhältnis der einzelnen Holzschnittfolgen wird sich kaum mehr genau ermitteln lassen. Künstlerisch ist ohne Frage die sogenannte editio princeps oder Weigeliana, die aus der Weigelschen Sammlung in das British Museum in London gelangt ist, an die Spitze der ganzen Reihe zu

Digitized by Google

stellen (s. Abb.). Nach ihr sind offenbar die meisten anderen zum Teil niederländischen, zum Teil deutschen Ausgaben mit lateinischem oder deutschem Texte und auch mehrere Kupferstichfolgen direkt kopiert worden. Einige Ausgaben mit etwas abweichenden Darstellungen mögen sich andere Handschriften zum Vorbilde genommen haben.

Die künstlerische Ueberlegenheit der Weigelschen, ersten Ausgabe über allen anderen und infolgedessen auch ihre künstlerische Originalität kann keinen Augenblick zweifelhaft sein. Ein hervorragender Künstler aus der Schule Rogers van der Weyden, dessen Kunstweise in den Holzschnitten unverkennbar ausgeprägt ist, hat die im Schema wahrscheinlich schon lange vorher in Miniaturen oder Handschriftzeichnungen festgestellten Kompositionen in durchaus selbständiger Weise in lebendige, ergreifende Form gebracht. Die Kunst der perspektivisch richtigen, raumgestaltenden Darstellung, die von den van Eyck zur Vollkommenheit entwickelt war, von der deutschen Malerei erst noch mühevoll erlernt werden musste, wird in den Holzschnitten der Ars moriendi schon vollständig beherrscht. In der Drastik der Bewegungen, im Ausdruck tiefer, ernster Empfindung, in der Charakteristik der einzelnen Personen, besonders der Teufelsgestalten, im künstlerischen Geschmack der Komposition und der Formengebung lässt unser Künstler nicht nur den Meister E. S., sondern überhaupt fast alles, was die deutsche Malerei bis dahin geschaffen hatte, weit hinter sich zurück. Sehr mit Unrecht hat man eine dem Meister E. S. zugeschriebene, aber doch wohl nur in seiner Werkstatt oder in seiner Schule entstandene Folge von Kupferstichen für die Originale angesehen, nach denen der Holzschneider die Bilder der Weigeliana, sie vergrössernd und die fehlerhafte Perspektive verbessernd, sonst aber fast genau kopiert haben soll.

Es ist jedoch ganz undenkbar, dass ein blosser Kopist aus den kleinen und recht dürftigen Kupferstichen ohne Raum- und Formgefühl Meisterwerke von solcher Kraft und von so eindrucksvoller Schönheit hätte schaffen können. Die geschmackvoll angeordneten und geschickt raumfüllend und dekorativ verwendeten Spruchbänder in den Holzschnitten, die in den Kupferstichen fehlen, können unmöglich erst nachträglich eingefügt sein; sie sind offenbar mit der Komposition zugleich entstanden. Ueberhaupt pflegt der Kopist sein Vorbild zu verkleinern und zu vereinfachen. Ein anderes Beispiel einer deutschen Kupferstichkopie nach einem niederländischen Holzschnitt kennen wir zum Beispiel in einem Stiche des Meisters des Amsterdamer Kabinets, der die Gestalt des guten

Digitized by Google

Hirten aus einem niederländischen Holzschnitt ziemlich genau, hier allerdings sie frei und geistvoll umgestaltend wiedergibt.

Die technische Ausführung der Holzschnitte zeugt von grösster Sicherheit in der Führung des Messers und von feinem Formenverständnis. Der Vergleich mit den zahlreichen genauen Kopien lässt die Vorzüglichkeit dieser Arbeit besonders deutlich hervortreten. Der Künstler ist vollkommen imstande, alle Feinheiten des Ausdrucks und der Stoffbezeichnung anzudeuten. Das System der Linienbildung und der Schraffierung durch Säulen von kurzen, feinen Strichen ist dasselbe wie in der vierzigblättrigen Biblia pauperum, im Original des Canticum canticorum und im Speculum humanae salvationis, in manchen Teilen sind aber die Linien noch schärfer und lebendiger, die Schraffierungen häufiger der Modellierung entsprechend gebogen. Die Ars moriendi braucht aber deshalb nicht später als jene Werke angesetzt zu werden, sie kann sogar sehr gut vor ihnen entstanden sein. Sie ist ein Kunstwerk, dessen Betrachtung wirklich Freude und Genuss gewährt.

Trotz der unleugbar grossen stilistischen Verwandtschaft, die die niederländischen Blockbücher dieser Gruppe untereinander aufweisen, ist es doch sehr wenig wahrscheinlich, dass sie alle von einer Hand ausgeführt seien. Es war damals neben einer Schar von Handwerkern gewiss auch eine Reihe tüchtiger Holzschnittkünstler am Werk, die alten Bildertypen der Handschriften und der Andachtsbildnerei mit feinem Gefühl für die Technik in die Formensprache des Holzschnittes zu übertragen.

Diesen Blockbüchern gleichartige Arbeiten finden sich auch unter den Einblattdrucken. Ganz vorzüglich feine Holzschnitte dieses Stils sind zum Beispiel das „Ave Maria" mit einem längeren xylographischen Gedicht im Berliner Kupferstichkabinet (Schreiber 1018), eine Darstellung des heiligen Augustinus und der hervorragendsten Geistlichen seines Ordens in Kopenhagen (Schreiber 1775), ein Christus als guter Hirte mit Inschriften in niederländischer und französischer Sprache in Breslau (Schreiber 838) und vor allem das geistreiche Figurenalphabet im British Museum (Schreiber 1998), das nach dem Datum auf einer genauen Kopie in Basel im Jahre 1464 oder vorher angefertigt sein muss, und das auch in Kupferstich kopiert worden ist. Dies letzte Werk wird sogar allgemein dem Meister der Biblia pauperum selber zugeschrieben.

Hier mögen auch zwei Blätter Erwähnung finden, deren eines man vielfach für den ältesten datierten Holzschnitt gehalten hat. Die Jahreszahl 1418,

die auf der vielbesprochenen Madonna mit vier weiblichen Heiligen in der Brüsseler Bibliothek (Schreiber 1160) angebracht ist, kann sich aber nicht auf die Entstehung des Holzschnittes beziehen. Ebenso wie die ihm stilistisch gleiche, aber sorgfältiger geschnittene Madonna in der Glorie des Berliner Kupferstichkabinets (Schreiber 1108, mit niederländischen Inschriften. S. Abb.) zeigt die Brüsseler Madonna den Stil der nach-van-Eykischen Kunstweise, spätere Kostüme, eckige hakenförmige Falten und vor allem einen feinen, scharfen Schnitt, wie er erst in viel späterer Zeit durch weitere Ausbildung der Technik möglich wird. Die Berliner Madonna weist Schraffierungen auf; in dem Brüsseler Blatte fehlen sie sicher nur deshalb fast ganz, weil die Arbeit eine besonders flüchtige ist. Gerade diese Nachlässigkeit gibt dem Holzschnitt den Anschein hohen Alters. Trotz dem Datum wird man die beiden Blätter mit der Gruppe der Blockbuchholzschnitte zusammenzustellen haben.

Die übrigen niederländischen Blockbücher sind zumeist wesentlich geringere Arbeiten. Zu den besseren gehören die zweite niederländische Ausgabe des „Exercitium super Pater noster“ und das „Pomoerium spirituale“, derber sind die „Septem vitia mortalia“, die „Oracula Sibyllina“, das „Liber Regum“ und andere mehr.

Diese künstlerisch hochbedeutende und reiche Tätigkeit des niederländischen Holzschnittes an den Blockbüchern fällt in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts, also gerade in die Epoche, in der, wie wir gesehen haben, in Deutschland diese Kunst eine Zeit des Niederganges durchzumachen hatte und deshalb bei den damals tüchtigeren nordischen Nachbarn Anregung und Vorbilder suchen musste. In den Niederlanden hält sich der Holzschnitt auch in den letzten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts, wo er nun, seit der Einführung der Typographie, in der Illustration gedruckter Bücher ein weiteres Feld für seine Tätigkeit fand, im Durchschnitt beinahe auf der gleichen Höhe. Zunächst scheinen allerdings die geringeren Arbeiten aus der Schule jener Meister der Blockbücher vorzuherrschen. Die Drucker begnügen sich sehr häufig mit den alten, in Teile zersägten Stöcken der Blockbücher, wie überhaupt in der niederländischen Buchillustration der Vorrat an Holzschnitten durch häufigen Besitzwechsel und durch Ausleihen eine besonders starke, wenig künstlerische Ausnutzung erfährt. Neben geringen und nachlässigen Arbeiten, neben zahlreichen Kopien nach fremden, deutschen und französischen Originalen ist uns aber auch eine grosse Reihe vorzüglich illustrierter Werke aus dieser Zeit erhalten. Auch die Ornamentik,

Digitized by Google

Umrahmungen, Leisten, Initialen, Buchdruckerzeichen, bietet eine Anzahl geschmackvoller und reicher Muster.

Der älteste datierbare niederländische Buchholzschnitt ist das niedliche, feine Profilbildnis, das Johannes de Westphalia in den von ihm in Löwen 1475 bis 1477 und 1484 gedruckten Büchern anzubringen pflegt. Auch der Drucker Conrad de Westphalia verwendet 1476 ein ähnliches Bildnis. Dann folgt das von Johannes Veldener 1475 in Löwen gedruckte „Fasciculus temporum" mit einigen Holzschnitten, die nach der Kölner Ausgabe oder nach Bildern in dem von Lucas Brandis 1475 in Lübeck gedruckten „Rudimentum noviciorum" kopiert sind. Veldeners Ausgabe des Fasciculus von 1480 ist ausserdem noch mit einer schönen, reichen Umrahmung aus Blattwerk verziert. Die Illustration des „Boeck des golden thrones" (Utrecht, 1480) ist durch abwechselnde Zusammenstellung einiger unbedeutender Stöcke bewerkstelligt, ein bequemes Verfahren, das bei den niederländischen Druckern ebenso beliebt war wie bei den deutschen.

Einen eigenartigen Charakter zeigen die 121 Illustrationen zum „Dialogus Creaturarum", einer in die Form von Gesprächen zwischen Tieren und Gegenständen gekleideten Moralphilosophie, von der Gerard Leu in Gouda von 1480 bis 1482 nicht weniger als sechs Ausgaben gedruckt hat. Die Holzschnitte (s. Abb. S. 80) sind nur in einfachen, gleichmässig dünnen Umrissen geschnitten, anscheinend mit kindlicher Unbeholfenheit der Zeichnung, mit der aber offenbar die Absicht verfolgt wird, die humoristische Wirkung der die menschlichen Eigenschaften karikierenden Tiere zu erhöhen. Dass dieser Stil für den bestimmten Zweck mit Absicht gewählt ist, geht auch daraus hervor, dass wir sonst nirgends Holzschnitten dieser Manier wieder begegnen.

Obzwar an sich ohne künstlerischen Wert, sind die 34 Bilder in der von Colard Mansion 1484 in Brügge gedruckten französischen Uebersetzung der Metamorphosen Ovids, dem einzigen illustrierten Werke dieses hervorragenden Druckers, doch stilistisch interessant, weil sie den Zusammenhang einer Reihe französischer und deutscher Holzschnitte, vornehmlich der obenerwähnten Kölner Bibel-Illustrationen mit der Technik der niederländischen Schule deutlich machen können.

In der Mehrzahl der niederländischen Buchholzschnitte erkennen wir unschwer den Stil der Blockbuchbilder in seinen mannigfaltigen Weiterbildungen und Abwandlungen wieder. Gerard Leu, der Herausgeber des Dialogus Creaturarum, der 1477—1487 in Gouda und dann bis 1493 in Antwerpen arbeitet,

Digitized by Google

französische und deutsche Bilder kopieren. Auch seine eigenen Holzschnitte sind sehr ungleich in Zeichnung und Schnitt. Neben sehr feinen Arbeiten, in denen das Figürliche wie auch Interieurs und besonders die weiten landschaftlichen Gründe mit grosser Freiheit und Geschicklichkeit behandelt sind, ist die Mehrzahl recht flüchtig, oft sogar derb und roh gearbeitet. Der niederländische Typus ist in den Bewegungen und in den Gesichtern überall stark ausgeprägt. Im Schnitt wird der Schatten am Umriss betont, die einzelnen Schraffierungen sind keilförmig gebildet, so dass der Linienzug fast einem Sägenblatte ähnlich sieht. Eigentümlich ist auch die Bildung der Haare in langen, bandförmigen Strähnen. Die Massen der kurzen, geraden Schraffierungen der Innenzeichnung sind gehäufter und bewegter, die Formengebung meist viel weichlicher und flüchtiger als in den guten Blockbuchholzschnitten. Die beiden Stilvarianten, die wir in der vierzigblättrigen und in der fünfzigblättrigen Ausgabe der Biblia pauperum von einander unterscheiden konnten, setzten sich in diesen Buchholzschnitten fort, sie mischen sich aber so oft miteinander und mit persönlichen Eigenheiten der einzelnen Holzschneider, dass sich ihre Weiterbildung nicht mehr verfolgen lässt.

Die Holzschnitte der anderen Drucker, Jacobs van den Neer (Cessolis, Scaedespul 1483, Passional 1486) und Snellaerts in Delft, Jacobs von Breda und Richard Paffroets in Deventer, Gottfried Backs in Antwerpen, P. Barmentlos in Hasselt, Janszoons in Leyden und so weiter, sind fast alle wenig bedeutend. Als besonders feine Arbeit verdienen die schöne Christusfigur in den von Peter van Os in Zwolle 1484 gedruckten Sermones des heiligen Bernardus, der das prächtige Titelbild des 1494 in Sevilla gedruckten „Regimento de los principes" an die Seite zu stellen ist, und der Holzschnitt im Leben der heiligen Lydwina, Schiedam 1498, hervorgehoben zu werden. Eine Gruppe von einer gewissen Eigenart, vielleicht Arbeiten eines bestimmten Künstlers, bildet eine Anzahl von Holzschnitten, deren Figuren sich durch ziemlich grosse Köpfe mit spitzer Adlernase, breite, etwas weichliche, von feinen Umrissen umschriebene Formen mit wenig Schraffierungen und reicher Innenzeichnung kenntlich machen, deren wir hie und da in anderen Büchern und besonders in dem 1483 von Snellaert in Delft gedruckten „seven wise manen" (historia septem sapientium) finden.

Eine Unterscheidung zwischen flämischen und holländischen Arbeiten, die ja auch in der Malerei schwer ist, lässt sich für den niederländischen Holzschnitt des XV. Jahrhunderts nicht durchführen. Wie die Drucker scheinen auch die Holzschneider ihren Wohnsitz oft gewechselt und deshalb ihren Stil nicht zu

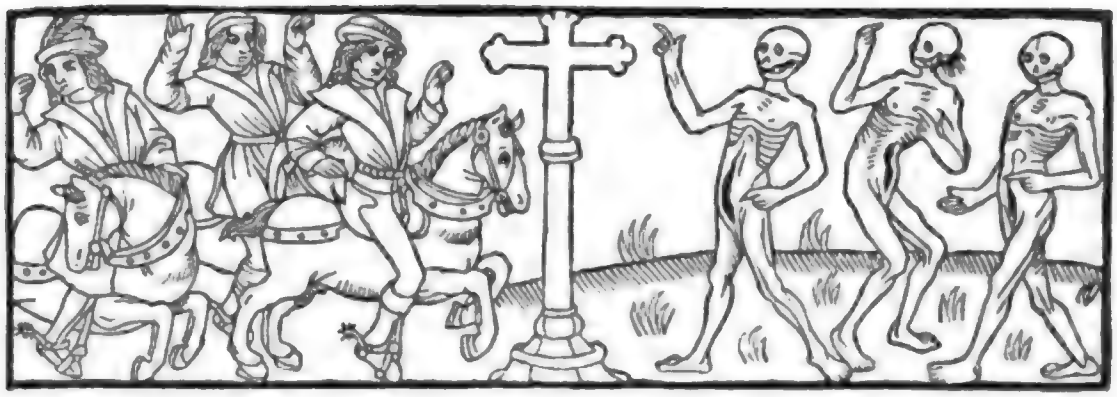
Digitized by Google

lokaler Eigenart ausgebildet zu haben. In einem besonders hervorragenden Werke kommen aber, wie es scheint, die spezifisch holländischen Elemente in den Formen und in der farbigen Wirkung doch mehr zur Geltung. Die Umrisslinie wird je nach Licht und Schatten feiner oder stärker gebildet und lebendiger bewegt, die Züge kurzer, gerader, horizontaler Schraffierungen treten zurück vor den langen, modellierend sich rundenden, den einzelnen Formen folgenden Längsschraffierungen, die die tieferen Töne bilden. Man nähert sich damit dem Eindrucke der freien, mehr skizzenhaften Federzeichnung. Auf Ansätze zu diesem Stil hätte schon mehrfach bei einzelnen der oben erwähnten Illustrationswerke hingewiesen werden können, in voller Klarheit sehen wir ihn aber nur in den Holzschnitten zum „Chevalier délibéré" des Olivier de la Marche ausgebildet. Die erste Ausgabe dieses Buches, das in allegorisch-symbolischer Umkleidung die Lebensschicksale Karls des Kühnen erzählt, und das später das Vorbild für Kaiser Maximilians „Theuerdank" geworden ist, erschien im Jahre 1486 in Gouda bei Gottfried van Os; eine spätere Ausgabe wurde um 1500 in Schiedam gedruckt. Von beiden Ausgaben ist nur je ein unvollständiges Exemplar bekannt (s. Abb.).

Der Meister dieser geistreichen und temperamentvollen, vortrefflich gezeichneten und mit grossem Geschick geschnittenen Bilder ist uns unbekannt. Vielleicht sind die Holzschnitte durch die Vorzeichnung eines bedeutenderen Künstlers über das gewöhnliche Niveau der Bücherillustrationen emporgehoben worden; vielleicht aber auch haben wir ihren Verfertiger, der diesem Werke besondere Liebe und Sorgfalt widmen konnte, doch nur unter den uns schon bekannten Holzschneidern zu suchen. Die Eigentümlichkeiten und der Schematismus der gewöhnlichen niederländischen Technik sind auch hier noch keineswegs überwunden. In Zeichnung und Schnitt stilverwandte Arbeiten könnten, wie gesagt, in mehreren anderen Büchern nachgewiesen werden, besonders in jenen oben hervorgehobenen Holzschnitten der „seven wise manen". Unter den Einblattdrucken sind zum Beispiel die „Neuf preux" in Hamburg (Schreiber 1948) eine stilistisch und technisch analoge Arbeit.

Für die historische Betrachtung des niederländischen Holzschnittes hat der „Chevalier délibéré" eine besondere Wichtigkeit, weil aus seiner freieren und breiteren, mehr malerischen Manier sich der Holzschnitt des XVI. Jahrhunderts, wie er uns in den Werken des Jacob van Oostzanen und des Lucas van Leyden entgegentreten wird, entwickelt hat.

Digitized by Google



Aus der Danse Macabre. Paris, Guy Marchant. 1499.

DER HOLZSCHNITT IN FRANKREICH.

Ueber den Anteil, den die französische Kunst an der Entwickelung des Bilddrucks im Anfange des XV. Jahrhunderts genommen hat, sind wir noch sehr unzulänglich unterrichtet. Wir durften nur vermuten, dass auch in Frankreich, dessen Plastik in XIV. Jahrhundert eine massgebende Stellung einnahm, dessen Miniaturmalereien seit Dante als die vorzüglichsten galten, die vervielfältigenden Techniken nicht wohl unbeachtet geblieben sein können. Wir wissen, dass schon im XIII. Jahrhundert die Miniaturmaler in Laon sich der Holzmodel zum Vordruck der auszumalenden Initialen bedienten, dass wie in Deutschland und in den Niederlanden auch in Avignon schon um 1444, allerdings von einem Böhmen Procope Waldfoghel Versuche mit Tafel- und Typendruck gemacht worden sind, dass in Lyon seit 1444 eine ganze Reihe von Spielkartenschneidern (tailleurs de molles de cartes) urkundlich erwähnt werden und können daraus auf einen regen Betrieb schliessen. Aber wie die Werke der französischen Malerei sich nur schwer von denen der verwandten niederländischen Schule sondern lassen, so ist es auch bisher noch nicht gelungen, unter der Masse der frühen Holzschnitte die Arbeiten französischen Ursprunges nach sicheren Bezeichnungen und nach ihren stilistischen Eigentümlichkeiten bestimmt herauszuerkennen.

Vielleicht jedoch hat die Forschung der jüngsten Zeit nicht ohne Berechtigung eine Reihe der ältesten Holzschnittwerke für das französische Sprach-

Digitized by Google

gebiet der damals zum Herzogtum Burgund gehörigen Niederlande oder für das Gebiet der Rhone in Anspruch genommen. Der als der älteste französische, und als der älteste datierbare Holzschnitt überhaupt bezeichnete, angeblich um 1379 in Burgund entstandene Holzstock der Sammlung Protat in Macon wird allerdings kaum etwas anderes gewesen sein als ein Zeugmodel. Unter unserem Denkmälervorrate hat er kein Analogon; sein fränzösischer Ursprung ist aber wenigstens wahrscheinlich gemacht worden. Derselben Gegend gehört möglicherweise auch der umfangreichste erhaltene Zeugdruck aus dem XIV. Jahrhundert, die sogenannte Tapete von Sitten im historischen Museum zu Basel an, auf der Szenen aus der Geschichte des Oedipus, Gruppen von Reitern und ein Tanzreigen, eingefasst von Streifen mit Brustbildern und Drolerien dargestellt sind. Für die meisten der angeblich französischen, für den Bilddruck bestimmten Holzschnitte ist der Nachweis ihrer Entstehung in Frankreich noch zu führen.

Am meisten Wahrscheinlichkeit und gute Gründe hat die Zuweisung der xylographischen Apokalypse an die französisch-burgundische Schule für sich. Auf den 48 einseitig bedruckten Blättern dieses Blockbuches sind je zwei Szenen der Apokalypse untereinander mit den zu ihnen gehörigen Textstellen in Holz geschnitten. Hier kommt nur die älteste Ausgabe (Schreiber I) in Frage, die anderen sind Kopien nach ihr oder spätere Holzschnitte nach etwas veränderten handschriftlichen Redaktionen des Grundtypus der Darstellungen. Die Zeit ihrer Entstehung hat man dabei mit dem Jahre 1400 wohl zu früh angesetzt, sicher aber gehört diese künstlerisch hochbedeutende Reihe von Holzschnitten noch in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts. Die Formen der Waffen und Kleider in den ältesten Ausgaben deuten auf diese Epoche. Der französische Ursprung der Folge wird durch eine Reihe von ganz stilgleichen Holzschnitten bestätigt, in denen die Bilder der zwölf Apostel von den Sätzen des Credo in lateinischer und von den zehn Geboten in französischer Sprache begleitet sind. Stilistisch zeigt die Apokalypse eine gewisse Verwandtschaft mit der zweiten Gruppe der ältesten deutschen Holzschnitte. Doch unterscheidet sie sich ganz bestimmt von allen deutschen Arbeiten ebenso wie von den uns bekannten niederländischen Blockbüchern, auch von deren ältestem, dem „Exercitium super pater noster“. Schraffierungen fehlen vollständig, die Falten sind meist gerade und hakenförmig endigend, der Schnitt herbe und eckig aber höchst charaktervoll. Die französischen oder englischen Miniatur- oder Federzeichnungsfolgen, die offenbar als Vorlage gedient haben, sind mit

bemerkenswerter künstlerischer Kraft und Selbständigkeit umgearbeitet. Die Bewegungen und Formen, besonders der Tiere, die freie Behandlung von Einzelheiten, wie der Haare, der Hände und so weiter und die ausdrucksvollen Gesichter zeugen, trotz aller Unbeholfenheit, von grossem Formenverständnis wie von Energie und Temperament. Mit viel Aufmerksamkeit und etwas gutem Willen wird man besonders in den feinen jugendlichen Typen mit länglicher, spitzer Nase, in den lebendigen, zierlichen Handbewegungen und in manchen anderen Motiven den spezifisch französischen Charakter, wie er aus Elfenbeinreliefs und Miniaturen bekannt ist, und wie wir ihn später, schon recht abgeschliffen, in der Buchillustration wiederfinden, auch aus diesen etwas plumpen Werken des Holzschneidemessers herauszufühlen vermögen.

Eine spätere Entwickelungsphase des Stils der Apokalypse wird, wie es scheint, durch die in der Bibliothèque Nationale bewahrte Folge der „Neuf Preux", der neun jüdischen, heidnischen und christlichen Ritterhelden vertreten. Die Holzschnitte sind mit französischem Texte versehen und werden aus äusseren Gründen in die Zeit um oder vor 1460 gesetzt.

Den Uebergang von diesen älteren, wahrscheinlich französischen Holzschnitten zu den ersten Illustrationen französischer Bücher aus dem Beginne der achtziger Jahre können wir in unserem Denkmälervorrate leider nicht verfolgen. Holzschnitte wie der in dem Flugblatte über die „Mode des hauts bonnets" von 1460 oder in bretonischen Kalendern sind zu roh und formlos, andere, wie die interessante, sogenannte Vierge de Lyon (Schreiber 1069), die in diese Lücke treten könnten, sind nicht als französisch sicher gestellt, vielleicht eher als norditalienisch anzusehen. In den Buchholzschnitten tritt uns der französische Stil in Zeichnung und Technik schon von Anfang an so vollständig fertig und abgeschliffen entgegen, dass wir notwendigerweise eine vorbereitende Stufe zu ihrer technischen Entwickelung voraussetzen müssen.

Ohne Zweifel ist diese neue Richtung des französischen Holzschnittes, die in der Buchillustration einsetzt, auf das Vorbild der niederländischen Blockbuchholzschnitte zurückzuführen. An diesen Meisterwerken haben sich die französischen Holzschneider augenscheinlich geschult, aber in Anlehnung an ihre heimischen, zierlichen Handschriftenmalereien schnell einen eigenen Stil auszubilden verstanden. Schon in den Holzschnitten des ältesten in Paris gedruckten datierten Buches mit Illustrationen, Jean Duprés Missale Parisiense von 1481, sehen wir den eigentümlichen Charakter des französischen Holzschnittes mit

Digitized by Google

allen seinen Vorzügen und Fehlern klar ausgeprägt. Beziehungen zur Apokalypse lassen sich selbst in den frühesten französischen Buchillustrationen höchstens in einer gewissen Gleichartigkeit des Formgefühls und der Typenbildung erkennen. Um so auffälliger tritt der Zusammenhang mit dem niederländischen Holzschnitt hervor. Unter den Blockbüchern ist besonders die zweite Ausgabe des „Exercitium super pater noster" zum Vergleiche heranzuziehen.

Ausser einer Reihe von Eigenheiten in Typen, Haarbildung, der etwas plumpen und schweren Bildung und Stellung der Füsse entlehnen die Franzosen von ihren Nachbarn vornehmlich das System der Technik. Die Umrisse werden durch ausserordentlich gleichmässige und glatte Linien gebildet, die Innenzeichnung ist ziemlich spärlich, die Schraffierungen bestehen aus langen Reihen sehr gleichmässiger und meist feiner, selten gebogener Striche. Der Linienführung und Schattierung haftet trotz aller Feinheit und Zierlichkeit, die später in raffinierter Weise gesteigert wird, eine gewisse Leblosigkeit, ein kalligraphischer Schematismus an, der ermüdend wirkt und den Betrachter oft nicht zum Genuss der feinen Einzelheiten kommen lässt. Auch in der Zeichnung, in der sehr monotonen Bildung der Köpfe mit vorspringender, spitzer Nase, die meist wenig Individualität und Ausdruck zeigen, in der Behandlung der Extremitäten, der Haare und Gewänder ändert der französische Holzschnitt seine ursprüngliche Manier bis in das XVI. Jahrhundert nur unwesentlich.

Wir sind deshalb nicht imstande, technische oder gar künstlerische Individualitäten unter den meist überaus sorgfältig und sauber arbeitenden Illustratoren zu unterscheiden und vermissen kaum je die Kenntnis ihrer Namen. Ebensowenig haben sich irgendwelche Beziehungen zu Werken der monumentalen Kunst nachweisen lassen. Wir können nicht einmal die Arbeiten nach den Werkstätten der Drucker gruppieren, denn die Scheidung der Verleger von den Druckern hat sich hier sehr früh ausgebildet. Die grossen Verlagsbuchhändler lassen ihre Bücher von verschiedenen Druckern ausführen, die für das Material an Typen und an Abbildungen zu sorgen haben, aber nicht immer neben dem Verleger genannt werden. Die Drucker wieder arbeiten für verschiedene Verleger.

Die Buchillustration bleibt in Frankreich mehr als in allen anderen Ländern von der Miniaturmalerei abhängig. Offenbar sollten die Bilder im allgemeinen erst durch die Bemalung ihre Vollendung erhalten und waren ursprünglich kaum als mehr denn eine bequeme Vorzeichnung für den Miniator gedacht. Man

sucht durch die Masse der Bilder und vor allen durch die grosse Finesse der Arbeit und durch den Reichtum der Zierstücke den Mangel an Erfindung und Originalität der Formengebung zu ersetzen. Ueberhaupt besteht in der zierlichen, geschmackvollen Ornamentik der Hauptreiz der französischen Buchausstattung. Die französische, halbgotische, sogenannte Bastard-Type, die hier erst sehr spät durch die römische Antiqua ersetzt worden ist, gibt an sich schon ein sehr zierliches, abwechslungsreiches Satzbild. In den grossen Initialen auf den Titeln und an den Anfängen der Kapitel sind die Zierbuchstaben der Manuskripte mit ihrer reichen Kalligraphik, mit Tier- und Menschengestalten oder Köpfen sehr geschickt nachgeahmt. In den Leisten und Umrahmungen sind die Pflanzenformen sehr naturgetreu und wenig stilisiert; sie sind häufig mit eingefügten Gestalten, Mischbildungen aus Tier- und Menschenleibern in der Art der Drolerien, die wir aus Miniaturen und Reliefs kennen, belebt.

Die ersten rein französischen Illustrationen finden wir in dem schon erwähnten, von Jean Dupré in Paris am 1. September 1481 vollendeten Missale Parisiense, im Missel de Verdun, vom 28. November 1481 und in Boccaccios Cas des nobles hommes et femmes von 1484. Von Duprés illustrierten Drucken sind ausser einer Reihe liturgischer Werke hervorzuheben die französische Ausgabe von Boccaccios „Cent nouvelles", 1485 für Ant. Vérard, die „Vie des Saints Pères" (1486), die er 1493 wieder mit anderen Bildern druckte, Voragines „Legende dorée" (1489), Augustinus' Cité de Dieu 1486 bis 87 in Abbeville gedruckt, und einige Ritterromane, wie der „Roman des Chevaliers de la Table ronde", von dem Bourgeois in Rouen 1488 den ersten Band gedruckt hatte. Beachtenswert ist, dass Dupré in seinem Missel de Limoges von 1484 sagt, es sei: „Venetica forma per Venetos arte impressoria magnificos et valde expertos completum." Nächst Jean Dupré ist Pierre Le Rouge, einer der ersten Drucker, die auf reiche und geschmackvolle Ausstattung ihrer Bücher grösseren Wert legen. Sein Hauptwerk und überhaupt wohl das am reichsten illustrierte französische Buch des XV. Jahrhunderts ist die zweibändige „Mer des histoires" von 1488 bis 89 (s. Abb. S. 105 u. 113). Wie den Inhalt seiner Erzählungen so entnimmt dieses Werk auch die Kompositionen vieler Bilder dem 1475 in Lübeck gedruckten „Rudimentum noviciorum", aber nicht ohne sie im einzelnen umzugestalten. Besonders zahlreich und vorzüglich sind hier die Umrahmungen, Leisten und Titel-Initialen. Die Darstellungen vereinigen noch in der mittelalterlichen, epischen Erzählungsweise der Handschriftenillustrationen

Digitized by Google

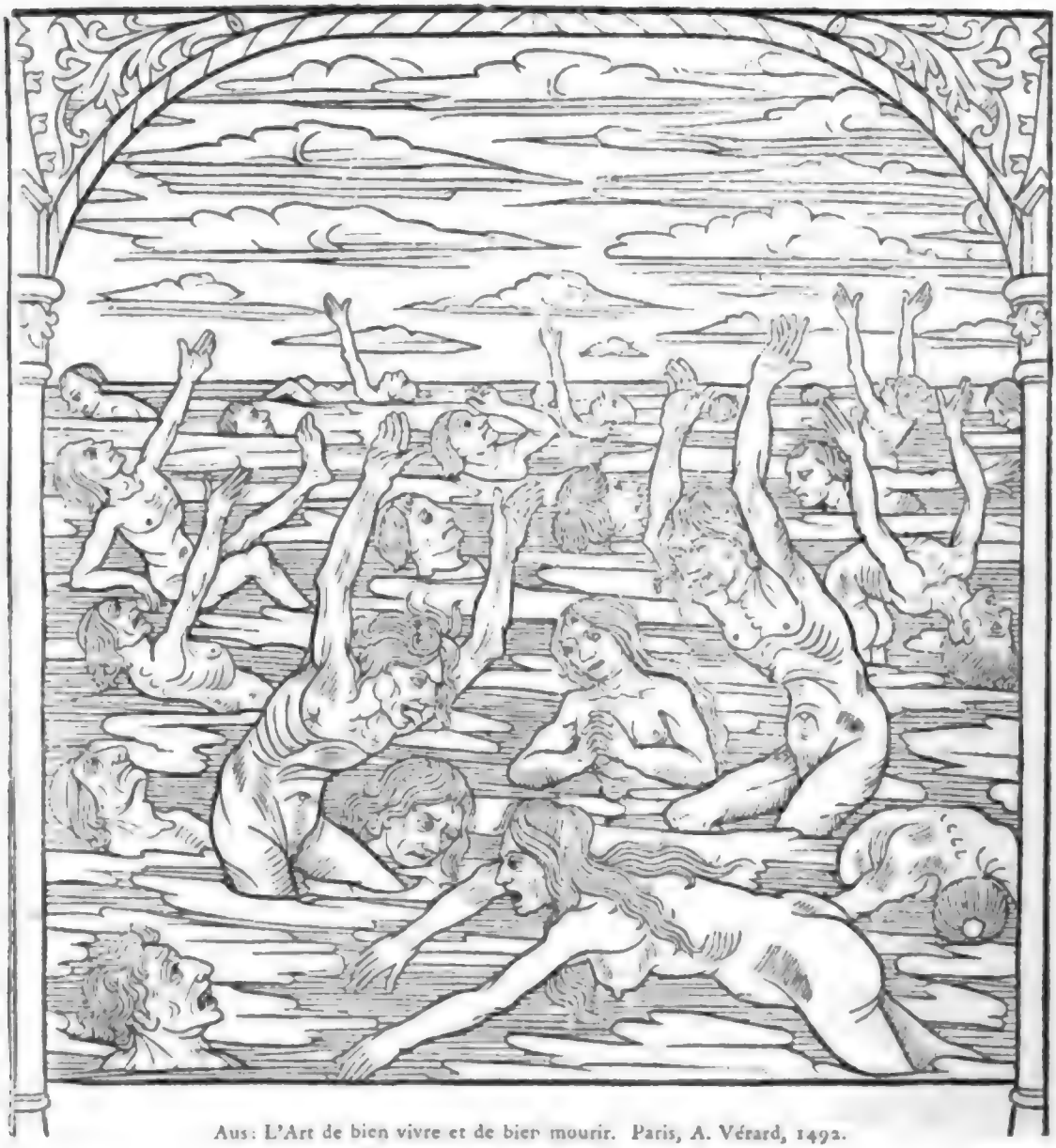
eine ganze Anzahl aufeinander folgender Szenen in einem und demselben Bilde. Der zusammenfassenden Dramatik der Renaissancekunst steht diese naive Art der Schilderung noch sehr ferne.

Es wäre ermüdend, auch nur einen Teil der fast durchgängig in demselben Stil und mit gleicher Sorgfalt illustrierten französischen Druckwerke aufzuzählen oder die einzelnen Drucker durchzugehen. Die Verleger, unter denen in Paris Antoine Vérard und Simon Vostre die bedeutendsten sind, haben um die Buchausstattung, wie es scheint, nur insofern Verdienste, als sie durch ihre geschäftliche Tüchtigkeit und ihre Mittel die Herstellung vorzüglicher Arbeit ermöglichen und fördern. Gegenständlich und künstlerisch von hervorragendem Interesse ist die von Guy Marchand zuerst 1485, dann in vielen anderen Auflagen in erweiterter Form herausgegebene Serie der Totentanzdarstellungen, der „Danse macabre", in denen die boshafte Schadenfreude des Todes und die traurige Hilflosigkeit der Männer und Frauen aller Stände mit bitterem, drastischem Humor geschildert sind (s. Abb. S. 100). Es ist überhaupt psychologisch interessant, dass die primitive Kunst, wo sie sich von der Wirklichkeit ihrer unmittelbaren Umgebung entfernt, nur im Humor und in der Satire sich zu wirklich künstlerischem Ausdruck erheben kann. So hat der französische Holzschnitt des XV. Jahrhunderts auch nirgends eine solche kraftvolle Lebendigkeit der phantastischen Kompositionen, Energie der Bewegungen und des Ausdruckes und Freiheit und Breite der Formgebung erreicht, wie in einer Reihe von Darstellungen aller der Höllenqualen, mit denen scheussliche Teufelsfratzen die armen Sünder zu peinigen wissen. Diese Serie ist neben vielen anderen Darstellungen zur Illustration der zahlreichen Ausgaben des „Compost et Calendrier des Bergiers", einer Art populären Kompendiums nützlicher Kenntnisse aus allen Gebieten verwendet worden. Guy Marchand hat seit 1491 dieses Buch häufig gedruckt. Die Holzschnitte erscheinen auch in

Aus: La Mer des histoires. Paris, Le Rouge, 1488/89.

Digitized by Google

der 1492 für Antoine Vérard von Cousteau und Menard gedruckten „Art de bien vivre et mourir" (s. Abb.) nebst Kopien nach den niederländischen Blockbuchholzschnitten der Ars moriendi.



Aus: L'Art de bien vivre et de bien mourir. Paris, A. Vérard, 1492.

Von dieser Masse gleichartiger, nur in der Qualität der Ausführung von einander sich unterscheidender Illustrationen stechen die totentanzartigen Bilder in Robert Gobins „Les loups ravissants" (Paris, Simon Vostre o. J.) durch ihre

Digitized by Google

Eigenart in Zeichnung und Technik ab. Sie fesseln durch die bizarre Phantastik der Erfindung und die Leidenschaftlichkeit des Gefühlsausdruckes. Die Zeichnung ist meist sehr flüchtig, aber geistreich und in den Einzelheiten sehr gut, die Technik ohne jeden Zusammenhang mit den gewöhnlichen französischen oder mit fremden Arbeiten, derb und flüchtig, mit sehr dicken, glatten Umrissen und mit wenigen dicken, scharf zugespitzten Schraffierungen. Der Tod, hier nicht als Skelett, sondern als Muskelmann mit Totenschädel dargestellt, bewegt sich mit wildem Humor. Eine gewisse Aehnlichkeit mit diesen Holzschnitten haben die Illustrationen in Bonifacius Symonetas „Livre des persécutions des crétiens" (Paris, Vérard).

Eine besondere, zusammenfassende Betrachtung erfordert die grosse und interessante Gruppe der „Livres d'heures", in denen Illustrationen und Ornamentik eine eigenartige Ausbildung erfahren. Die Livres d'heures sind Andachtsbücher, in denen Kalender, Auszüge aus den Evangelien, die Gebete für die kanonischen Stunden, für einzelne Heilige und so weiter, die sieben Busspsalmen, die Litanei, Vigilien für die Todesstunde und für die Seelen zusammengestellt sind. Sie sollten die kostbaren, fein miniierten Handschriften ersetzen und sind deshalb sehr häufig auf Pergament gedruckt und überhaupt mit besonderer Sorgfalt und sehr reich mit Bildern und Umrahmungen für jede Seite ausgestattet. Ein grosser Teil der erhaltenen Exemplare ist mit Bemalung versehen, die bei der Ausführung wohl auch vorgesehen war.

Die Bilder, die dem gewöhnlichen Kreise der biblischen Darstellungen und der christlichen Symbolik entlehnt werden, sind in der Zeichnung ziemlich eintönig und konventionell, aber immer graziös und in der technischen Ausführung von der allergrössten Feinheit und Schärfe der Linien. Die Vermutung, dass viele dieser Darstellungen nicht in Holz, sondern in Metall, aber immer natürlich in Reliefschnitt, hergestellt seien, wird durch eine Bemerkung auf dem Titel von Jean Duprés Heures vom 4. Februar 1488 (1489), wo die „vignettes" als „imprimées en cuyure" bezeichnet werden, bestätigt. Es wäre auch kaum glaublich, dass so unendlich fein ausgearbeitete Holzstöcke so lange und so gut dem Drucke, besonders auf Pergament, stand gehalten haben sollten. Im allgemeinen scheint man Metallplatten nur für die meist kleinen Heuresbilder und Umrahmungen benutzt zu haben. Die Technik der übrigen Buchillustrationen, mit ihrem fast durchgehends viel kräftigerem und weiterem Liniengefüge, und Zufälligkeiten der Abdrücke be-

Digitized by Google

weisen, dass man wie anderwärts auch in Frankreich die Stöcke gewöhnlich in Holz auszuführen pflegte.

Livre d'heures
Paris, S. Vostre, 1496.

Den Hauptreiz der Livres d'heures bilden aber nicht die grossen bildlichen Darstellungen, sondern die Ornamentik, die Umrahmungen der einzelnen Seiten, die, oft in Bezugnahme auf den Inhalt, Szenen aus der Bibel, aus der Apokalypse, Darstellungen der Vorzeichen des jüngsten Gerichtes, Figuren von Sibyllen und Propheten, Totentanzgruppen (s. Abb.), oder nur phantastische Pflanzen- und Tiergebilde, Genreszenen in reicher Abwechselung enthalten. Die Umrahmungen werden zuerst wie in den übrigen französischen Büchern in leichter Umrisszeichnung, später häufig in der Art der Schrotblätter weiss auf schwarzem, durch Punkte oder Sternchen belebtem Grunde ausgeführt, einer Manier, die in Frankreich auch für die Initialen besonders beliebt war.

Die Form der Livres d'heures bleibt bis in das XVI. Jahrhundert hinein fast unverändert; sie bildeten augenscheinlich einen der gangbarsten Artikel der Pariser Druckereien und Buchhandlungen. Es mögen an 500 bis 600 Ausgaben erhalten sein; zahlreiche andere Ausgaben müssen noch unbekannt geblieben oder ganz verloren gegangen sein. Die älteste bekannte Ausgabe der Horae ist die von Antoine Vérard 1486 (6. Februar 1485 französischer Zeitrechnung) herausgegebene, die wahrscheinlich von Pierre Le Rouge gedruckt und noch recht dürftig ausgestattet ist. Es folgen die schon reicher illustrierten, mit Umrahmungen auf jeder Seite versehenen Drucke Jean Duprés seit 1489. In einigen seiner Ausgaben sind die Bilder und Umrahmungen in roter und blauer Farbe gedruckt. Seit ungefähr 1490 veröffentlicht Antoine Vérard zwei Serien, die Heures kleineren Formates, auch „Figures de la Bible“ (s. Abb.) genannt und die prächtigen sogenannten „grandes Heures“ oder „Heures royales“. Die Bilderfolgen und Ornamente sind meist für jeden Typus und für jeden Druck neu komponiert, oft aber werden auch die Illustrationen einfach kopiert, so dass die Genealogie der Ausgabenreihen nur sehr schwer festzustellen ist. Den Höhepunkt bilden die von Philippe Pigouchet

Digitized by Google

für den rührigen und geschmackvollen Verleger Simon Vostre seit 1496 gedruckten Ausgaben der Heures grösseren Formates. Hier wird auch zuerst in die kleinen Bildchen auf schwarzem, weisspunktiertem Grunde, aus der die Umrahmungen sich zusammensetzen, der Totentanz eingeführt, der von nun an fast ständig wiederkehrt, ebenso die 15 Zeichen des jüngsten Gerichtes, die Sibyllen und anderes mehr.

Die technische Ausführung ist von der grössten Sorgfalt und Feinheit, die Formgebung bleibt aber miniaturartig oberflächlich, der Hauptnachdruck wird auf nebensächliches Detail, auf die Schmuckwirkung der Formen gelegt. Für die Kompositionen der grösseren Bilder werden vielfach fremde Vorbilder, Stiche von Schongauer und später auch von Dürer benutzt, deren Technik augenscheinlich auch nicht ohne Einfluss geblieben ist. Aber auch der ornamentale Reichtum erscheint bei näherer Betrachtung nicht so gross, wie eine flüchtige Durchsicht glauben machen könnte. Es ist nur eine verhältnismässig kleine Anzahl von Zierstücken und Leisten, durch deren wechselnde Zusammenstellung der Eindruck reicher Mannigfaltigkeit hervorgebracht ist. Das Hauptverdienst der Livres d'heures liegt jedenfalls im Technischen, in der Subtilität der Linien, in der Sauberkeit und Schärfe des Druckes, besonders aber auch in der geschmackvollen, eleganten Zusammenstellung der Bilder und Zierstücke mit dem Satze der ziemlich grossen, sehr dekorativ wirkenden gotischen Lettern. Die typographische Buchillustration ist hier ihren handschriftlichen, miniierten Vorbildern so nahe geblieben wie sonst nirgends.

Von den Druckern und Verlegern, die sich im XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts mit der Herstellung von diesen Gebetbüchern hauptsächlich beschäftigen, sind ausser den Genannten De Marnef, Gering und Rembolt, Gilles Hardouin, François Regnault, Guillaume Eustache und vor allem Thielman Kerver hervorzuheben.

Seit dem Ende des XV. Jahrhunderts fällt zuerst in den grossen Bildern, dann auch in den Umrahmungen ein neuer Stil der Zeichnung auf. Die Körper sind kräftiger und knorrig, die Typen viel derber und charakteristischer als in den früheren Darstellungen; die Gewandbehandlung besonders wird sehr breit und üppig, mit Knitterfalten und Augen überladen, der ganze Ton durch Häufung der stark gebogenen engen Schraffierungen viel dunkler und kräftiger. Ohne Frage ist diese Stilwandlung auf die Nachahmung niederländischer Werke der Richtung der Renaissance-Apostel Jan Mabuse und Barend van Orley zurück-

Digitized by Google

zuführen. Die einfache Zierlichkeit der Formen und die diskrete, lichte Haltung des Blattbildes, die schon durch die Umrahmungen auf dunklem Grunde etwas gelitten hatten, werden durch die Einführung dieser allzu schwer und plastisch ausgearbeiteten neuen Bilder vollständig zerstört, wie überhaupt im Anfange des XVI. Jahrhunderts auch dieser Zweig der Buchillustration durch die Nachlässigkeit in der Herstellung und durch die Zusammensetzung des Schmuckes aus nicht zueinander gehörigen, verschiedenartigen Teilen dem Verfalle rasch entgegengeht.

Von den übrigen Druckstätten Frankreichs, die meist von Pariser Druckern versorgt werden, hat nur Lyon eine grössere Bedeutung für den Buchdruck und die Illustration. Hier ist im Jahre 1478, wahrscheinlich von Martin Husz, der erste datierte, französische Druck mit Holzschnitten, das „Miroir de la redemption humaine", veröffentlicht worden. Die Stöcke sind aber nicht in Lyon angefertigt, sondern von dem Baseler Drucker Bernhard Richel, der sie 1476 für seine deutsche Ausgabe dieses Buches hatte herstellen lassen, entliehen. Dieser Anfang ist charakteristisch für den ganzen Druckbetrieb in Lyon während des XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts. Obwohl hier der Holzschnitt und besonders die Herstellung von Spielkarten, wie wir aus zahlreichen Nachrichten erfahren, sehr eifrig betrieben worden ist, bleibt die Buchillustration im XV. Jahrhundert doch recht dürftig und wenig original. Lyon stand in lebhaftestem Handelsverkehr mit Deutschland und den Niederlanden wie mit Italien und Spanien. Die Lyoner Druckereien arbeiteten häufig für auswärtige Verleger auch Bücher in fremden Sprachen, italienisch, deutsch und spanisch. Der Nürnberger Verleger Anton Koburger liess hier von Clein und Sacon Bücher mit seinen Holzstöcken drucken, die Florentiner Giunta hatten hier eine Druckfiliale. Auch Holbeins Meisterwerke, die Bibelbilder und der Totentanz sind bekanntlich in Lyon veröffentlicht worden.

Die Drucker und ihre Arbeiter sind zum grossen Teil Fremde, besonders Deutsche; sie verwenden mit Vorliebe zur Illustration ihrer Bücher von auswärtigen Kollegen entliehene Holzstöcke oder lassen die Bilder aus französischen, deutschen oder italienischen Werken kopieren. Wie Husz, illustrieren auch Nicolas Philippi und Marc Reinhart aus Strassburg ihre Ausgabe des „Myrouer de la vie humaine" von 1482 mit den Holzstöcken der Augsburger Günther Zainerschen deutschen Ausgabe dieses Werkes von 1471, und zum Teil mit Kopien nach ihnen. Auch die Holzschnitte des in Strassburg 1502 von

Digitized by Google

Grüninger gedruckten Virgil kommen hier wieder zu unverdienten Ehren. Die Beispiele liessen sich leicht noch vermehren. Die sehr zahlreichen Buchholzschnitte, die in Lyon selber gearbeitet wurden, sind künstlerisch wenig wertvoll. Sie unterscheiden sich von den Pariser Arbeiten meist nur durch ihre geringere Qualität. Die in grosser Anzahl gedruckten und illustrierten französischen Ritter-

Aus den Komoedien des Terenz. Lyon, Johannes Trechsel, 1493.

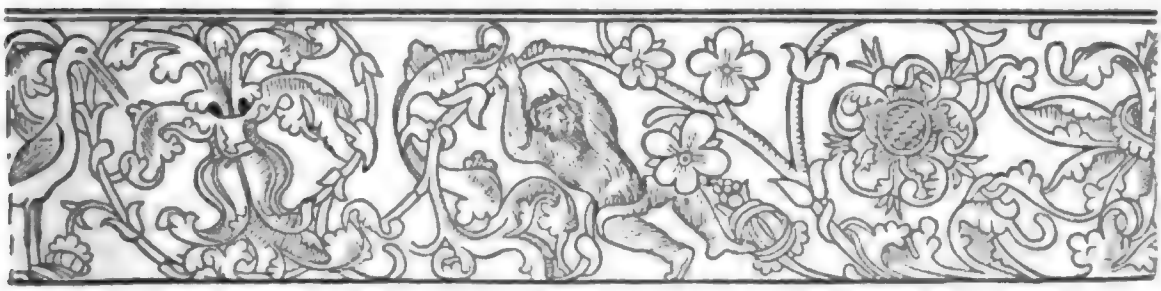
romane, Chroniken und andere Werke wie der Totentanz und dergleichen sind mehr kulturhistorisch als künstlerisch von Interesse.

Von künstlerischer Bedeutung ist eigentlich nur der Terenz, den der aus Mainz 1487 eingewanderte Johannes Trechsel im Jahre 1493 druckte (s. Abb.). Die 160 charaktervollen und lebendigen Bilder, die die einzelnen Szenen der Komödien veranschaulichen, sind aber offenbar nicht französische Erzeugnisse, sondern von einem niederländischen Künstler zum wenigsten gezeichnet worden.

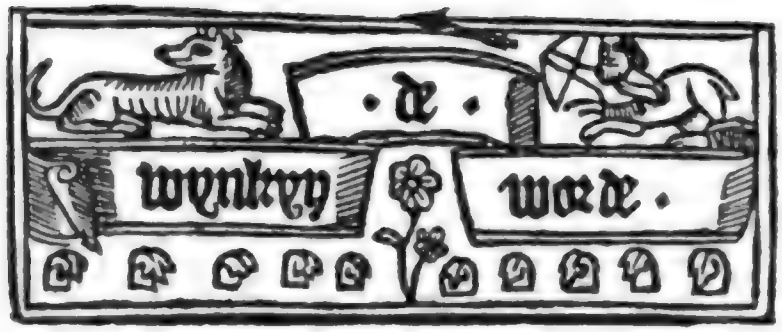
Digitized by Google

Ihr Stil erinnert auffallend an niederländische Werke, besonders aber an die Lübecker Bibel von 1494; die Technik dagegen nähert sich der französischen sehr stark und gibt offenbar die vorzüglichen Vorzeichnungen nur sehr unvollkommen wieder. Italienischen Charakters ist die Zeichnung der grösseren Bilder in dem von Bonino de' Bonini aus Dalmatien 1499 gedruckten Officium beatae Mariae Virginis, die technische Ausführung der Darstellungen und die Umrahmungen sind auch hier wieder französisch. Arbeiten eines Fremden sind auch die eigenartigen Holzschnitte im Quadragesimale aureum de peccatis (Trechsel, 1488/89) und in einigen anderen Lyoner Drucken. Der Künstler, der seine Blätter öfter mit den Buchstaben I. D. bezeichnet, ist wahrscheinlich ein Elsässer von Herkunft, der über Lyon nach Spanien und dann nach Neapel gewandert ist, wo wir eine Reihe bedeutender Werke von ihm finden und betrachten werden.

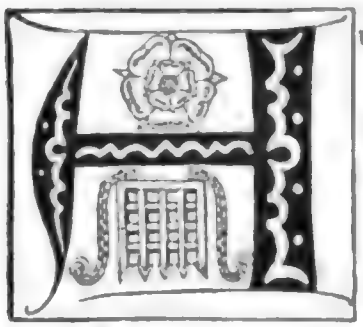
Im Jahre 1488 veranstalteten die Lyoner Drucker Michelet Topie de Pymont und Jacques Heremberck eine französische Ausgabe von Breydenbachs zuerst 1486 in Mainz in lateinischer Sprache erschienenen Peregrinationes ad sepulchrum. Eine Reihe der kleineren Darstellungen ist in Holzschnitt kopiert, die grösseren Pläne aber den Holzschnitten der Originalausgabe in Kupferstich nachgebildet. Es ist dies das einzige französische im XV. Jahrhundert gedruckte Buch, das mit Kupferstichen versehen ist, und überhaupt das einzige Denkmal des französichen Kupferstiches im XV. Jahrhundert. Wahrscheinlich sind diese Kupferstiche auch nicht von einem Franzosen ausgeführt, sondern entweder von einem Italiener oder von einem der niederländischen Stecher, die, wie der oben erwähnte Meister W ♀, am burgundischen Hofe tätig waren.



Digitized by Google



DER HOLZSCHNITT IN ENGLAND.



usschliesslich in der Buchillustration hat der Holzschnitt in England eine Existenz und auch hier nur eine vergleichsweise recht kümmerliche. Künstlerischer Wert und Selbständigkeit fehlt den englischen Holzschnitten durchweg fast vollständig. Am auffallendsten zeigt sich die Schwäche der englischen Buchausstattung in dem Mangel an Ornamentik und in der Roheit der wenigen Initialen, Umrahmungen und anderen Schmuckstücke, die sie verwendet. Man versieht die Bücher, die der Bilder nicht wohl entbehren können, nur mit den unbedingt notwendigen Darstellungen. Niederländische oder französische Arbeiten liefern die Vorlagen, oder wenigstens die stilistischen Vorbilder für die meisten englischen Buchholzschnitte.

Bei Colard Mansion in Brügge soll William Caxton, der als der erste in England im Jahre 1477 in Westminster eine Druckerei eröffnete, die Kunst erlernt haben. Seine ersten Bücher, auch seine erste Ausgabe von Chaucers Canterbury Tales sind ohne Bilder. Erst im Jahre 1480 kam das älteste in England gedruckte Buch mit Holzschnitten, der „Mirror of the World“ aus seiner Presse. Es sind ausser einer Reihe von Diagrammen Darstellungen eines Lehrers mit seinen Schülern. Man hat diese Bilder und die in dem „Game of Chesse“ des folgenden Jahres nur deshalb für Arbeiten englischer Holzschneider erklärt, weil sie so dürftig seien, dass sie jeder, der ein Messer zu handhaben verstand, hätte anfertigen können. Etwas besser sind die Illustrationen in Caxtons zweiter Ausgabe der Canterbury Tales und in seinem Aesop (um 1484). Nicht ohne Charakter in der Zeichnung, wenn auch roh und grob im Schnitt, sind die

Digitized by Google

Holzschnitte in Caxtons „Golden Legend", Darstellungen von Heiligen und ihren Martyrien. Andere Illustrationen verwendet Caxton in dem „Royal Book" und im „Speculum vite Christi" (1487 bis 88). Gleichzeitig gaben die Sant Albans-Druckerei und besonders eine in Oxford arbeitende Presse einige Werke mit Abbildungen heraus. Eine Serie von Holzschnitten, die offenbar für eine „Legenda Aurea", die sich aber nicht erhalten zu haben scheint, angefertigt waren, benutzt die Oxford-Druckerei für Lyndewode's Constitutions und für den Liber Festialis (1486). In diesem Werke finden sich auch Bilder, die für eine Ausgabe der „Horae" bestimmt waren. Auch von diesem Buch ist noch kein Exemplar zum Vorschein gekommen, wie überhaupt die frühen englischen Drucke überaus selten sind.

Vom künstlerischen Standpunkt aus ist über alle diese Holzschnitte wenig zu sagen. Das oft recht geschmackvolle und immer charaktervolle Typenbild der englischen Drucke ist bei weitem anziehender als die Illustrationen. Man kann wohl glauben, dass sie von englischen Holzschneidern, die sich in den Niederlanden oder nach den niederländischen Vorlagen gebildet hatten, ausgeführt seien. Man findet auf dem Kontinent kaum irgend wo so unbeholfen gearbeitete Schnitte. Die Technik hat eine eigentümliche Eckigkeit, die Linien sind sehr steif und ihre Ränder rauh und unregelmässig.

Caxtons Presse und sein Vorrat von Holzstöcken ging 1491 auf Wynkyn de Worde über, der bis 1535 zuerst in Westminster, dann in Fleet Street tätig war. Caxtons Holzschnitte benutzt er für seine Ausgabe der „Golden Legend" von 1493 und wohl auch für das „Speculum vite Christi" und seine Ausgaben der „Horae ad usum Sarum" (1494). Neue Illustrationen bringen Glanvillas „De proprietate rerum", das „Book of St. Alban's" (1496), Malorys, „Morte d'Arthur" (1498) und Mandevilles Reisebeschreibung (1499). In Wynkyns Büchern der folgenden Zeit sind alte und neue Holzstöcke gemischt, so in den „Recuyles of ye Hystoryes of Troye" (1503), der „Craft to live and die well" (1505) und anderen. Die Bilder im „Castle of Labour" (1506) sind neu für das Buch angefertigt, die in den „Seven wise masters of Rome" (um 1506) sind nach Gerard Leus Ausgabe von 1490, die für das „Ship of Fools" (1509) nach den Holzschnitten der französischen Ausgabe des Narrenschiffs kopiert, in den Gebetbüchern sind die zierlichen französischen Livres d'heures nachgeahmt. Wynkyn muss auch häufig Holzstöcke von französischen, niederländischen und deutschen Druckern leihweise zur Benutzung erhalten haben. Im XVI. Jahr-

Digitized by Google

hundert wird der Einfluss der französischen Technik immer stärker. Die Mischung der alten groben Schnitte mit den feineren Nachahmungen französischer Bilder oder gar mit französischen Originalstöcken macht das Gesamtbild der englischen illustrierten Bücher noch unerfreulicher.

Neben Caxton und Wynkyn de Worde ist Richard Pynson (1493 bis 1531) für die Buchillustration der wichtigste englische Drucker. Als Hauptwerk Pynsonscher, ja überhaupt englischer Illustration des XV. Jahrhunderts gelten die Holzschnitte in Lydgates Uebersetzung von Boccaccios „Falle of Princis". Sie sind aber nicht englische Arbeit, sondern Abdrücke der Stöcke, die Dupre in Paris 1484 für seine Ausgabe hatte anfertigen lassen. Das „Speculum vite Christi" (1497) enthält eine Reihe sauberer kleiner Bilder, das „Missale ad usum Sarum" (1500) besonders reiche und gute Ornamentik. Für seinen „Kalendar of Shepherds" (1506) hat er sich, wie das auch andere englische Drucker zu tun liebten, einige Stöcke von Vérard zu verschaffen gewusst, die Bilder im „Castle of Labour" (um 1505) sind ebenso wie die in seiner Ausgabe des „Ship of Fools" nach den französischen Originalen kopiert. Die übrigen Drucker wie Julian Notary (1499 bis 1503), Lettou, William und Richard Faques Machlinia und andere spätere Drucker sind für den Holzschnitt noch weniger wichtig. Die Illustrationen, die sie verwenden, sind zum allergrössten Teil Nachahmungen französischer Bilder. Richard Faques benutzt sogar für sein Druckerzeichen ein französisches Vorbild.

Im Gegensatze zu Wynkyn de Worde, der besonders die populäre Literatur pflegte, hat Richard Pynson als „Royal printer" sich besonders mit dem Drucke gelehrter Werke beschäftigt. Seine Aufmerksamkeit als Illustrator wurde dadurch vornehmlich auf die Ausschmückung des Titelblattes gelenkt. Der Wunsch, über die gewöhnliche Art der Titelblattverzierung mit grossen, reich ornamentierten Buchstaben und über den veralteten französischen Stil hinauszugehen, veranlassten ihn, von Froben in Basel einige von Holbein gezeichnete Umrahmungen zu erwerben, die er seit etwa 1518 verwendet. Für die englische Buchausstattung ist diese Einführung moderner Renaissanceformen und Holbeinscher Kunst von einer gewissen Bedeutung.

Von nun an werden neben den französischen Vorbildern, die man nachzuahmen fortfährt, Holbeinsche Formen und seine Technik herrschend. Die wenigen nach eigenhändigen Zeichnungen des Basler, nun in England ansässigen Meisters geschnittenen Holzschnitte in Cranmers Katechismus (1548 Walter Lynne), in

Digitized by Google

Halles Chronicles und in der Coverdale Bible sind das Beste was in englischen Werken Verwendung gefunden hat. Holbeins Einfluss auf die einheimischen englischen Zeichner und Holzschneider macht sich bald in einer Reihe von Arbeiten angenehm bemerklich, ein eigener Stil entwickelt sich aber auch aus diesen Anregungen nicht. Eine Hervorhebung verdienen die sogenannten „Queen Elizabeth's Prayer Books", (1569) und die „History of Martyrs" von John Fox und andere Bücher, die John Day in sorgfältiger und reicher Ausstattung herausgab. Seit 1540 wird auch der Kupferstich zur Buchillustration, besonders für Titelblätter herangezogen und verdrängt im Laufe des Jahrhunderts den rasch zu rohester Handwerklichkeit verfallenden Holzschnitt fast vollständig ohne aber selber Werke von künstlerischem Wert oder von Eigenart hervorzubringen.

DER HOLZSCHNITT IN SPANIEN.

Alte Denkmäler der Druckkunst in Spanien, im besonderen die frühen Holzschnittwerke, gehören zu den grössten Seltenheiten, so dass ein Ueberblick über die Erzeugnisse des Holzschnittes hier noch grösseren Schwierigkeiten begegnet als anderwärts. Wir gewinnen zunächst den Eindruck, dass der Holzschnitt in Spanien wenig künstlerische Selbständigkeit und Originalität der Technik besitzt. In den zum grossen Teil von Deutschen gedruckten Büchern finden wir nicht nur einzelne deutsche, niederländische und italienische Holzschnitte und Kupferstiche kopiert, sondern auch ganze Serien von Buchillustrationen nachgeschnitten oder sogar von den Originalstöcken abgedruckt. So ist zum Beispiel in Phocas' „De

Digitized by Google

principalibus orationis partibus" (Barcelona 1488) die Umrahmung der venezianischen Ausgabe des Regiomontanus von 1482 kopiert, in der „Vita Christi" des Ludolphus de Saxonia (Lissabon 1495 bis 96) die Kreuzigung des Meisters E. S. (Pass. 132) sehr genau und sorgfältig wiedergegeben; im „Tesoro de la Passion" (Zaragoza 1494, P. Hurus), in der „Aurea expositio hymnorum" (Zaragoza 1499) und in anderen Büchern finden wir Kopien nach Schongauers Passionsbildern. Paulus Hurus hat für seine 1494 in Zaragoza gedruckte Ausgabe von Boccaccios „mujeres illustres" die Bilder der Ulmer Ausgabe nachschneiden lassen, für seinen 1491 gedruckten „Espejo de la vida humana" von Roderigo da Zamorra hat er sich sogar die Originalholzstöcke der Lyoner Ausgabe von 1482 zu verschaffen gewusst, ebenso wie Georg Coci in seiner Liviusausgabe von 1520 (Zaragoza) die Holzstöcke des Mainzer Druckes von 1505 wieder verwenden konnte.

Viele andere Holzschnitte, die nicht direkt kopiert zu sein scheinen, tragen so deutlich den Stilcharakter deutscher, niederländischer oder französischer Kunstweise zur Schau, dass wir wohl annehmen müssen, sie seien von Arbeitern aus diesen Ländern geschnitten oder wenigstens in engster Anlehnung an ihre Manier ausgeführt worden. So sind zum Beispiel die Umrahmungsleisten in Turrecrematas 1482 in Zaragoza gedruckten Psalmenerklärungen denen, die Martin Schott in Strassburg um dieselbe Zeit verwendete, ganz gleich, in der reich im spanischen Stil ornamentierten Umrahmung im „Tirant lo Blanch" (Valencia, Spindeler 1490) sind die Figuren denen in deutschen Stichen auffallend ähnlich, ebenso wie die Technik im wesentlichen durch das Vorbild der Schrotblätter bedingt ist. Da die Drucker der spanischen Inkunabeln zum grossen Teil Deutsche waren, so darf uns diese Anlehnung an ihren heimatlichen Stil nicht Wunder nehmen, zumal ja Spanien damals den fremden Einflüssen nicht entfernt die eigene künstlerische Gestaltungskraft entgegenzusetzen hatte wie etwa Italien. In der Technik wiegen aber trotzalledem niederländische und französische Elemente vor. Der schöne Titelholzschnitt im „Regimento de los principes" des Aegidius de Roma, 1494 in Sevilla von R. Ungut und Stanislaus Polonus gedruckt, ist sicher die wohlgelungene Arbeit eines niederländischen Meisters; der heilige Christoph in der 1498 von Pedro Trincher in Valencia gedruckten „Obra allaors de S. Cristofol" ist zum mindesten eine Kopie nach einem niederländischen Original; die Bilder im „Oliveros de Castilla" (Burgos 1499) sind ganz in der Weise der niederländischen Holzschnitte, ähnlich wie

Digitized by Google

die Illustrationen des Lyoner Terenz von 1493, ausgeführt. Gerade wegen dieser gemeinsamen Beziehungen zur niederländischen Kunst ähneln so viele spanische Holzschnitte, auch in der Ornamentik und in einzelnen grossen Initialen der Titelblätter, den Arbeiten der französischen Schule, so zum Beispiel die Bilder der in Burgos 1499 gedruckten spanischen Ausgabe von Brants Narrenschiff, der in Sevilla 1499 von Pedro Brun herausgegebenen „Historia de Vespasiano" und andere mehr.

Neben diesen Nachahmungen und Entlehnungen begegnen uns aber doch wieder so viele Arbeiten von bestimmter Eigenart in Zeichnung und Technik, dass man berechtigt sein dürfte, von einem spezifisch spanischen Holzschnittstil zu sprechen. In erster Linie ist es die Ornamentik in Umrahmungen, Leisten und Initialen, die einen eigenen, nationalen Charakter zur Schau trägt, überall einen starken Zusatz von arabischen, orientalischen Formen, jene Mischung von gotischen mit maurischen Zierelementen zeigt, die der frühen spanischen Kunst ein eigentümliches Gepräge gibt. In gedrängter Fülle bedecken die meist weiss auf schwarzem Grunde sich abhebenden Muster die ganze auszuschmückende Fläche. Es sind entweder schwere, dicke, stark reliefierte, gotisierende Blattformen oder ganz feines, enges, stark gewundenes Ranken- und Astwerk, und heftig bewegte, aber stark stilisierte Tiergestalten, die meist in wappenartiger Gegenüberstellung zu zweien oder in einer Verschlingung symmetrisch angeordnet sind. Von dieser überzarten Ornamentierung, die, einzelnen Hauptlinien folgend, die ganze Fläche überspinnt und die, ähnlich den Schrotblättern oder den Stichen in Punktiermanier, sehr fein und scharf in Metall gearbeitet zu sein scheint, finden wir schöne Beispiele in David Abu Derahims „Ordo praecum" (hebraice, Lissabon 1486, s. Abb. S. 117), in Diaz' de Montalvo, Ordonanzes Reales (Huete 1485), in den Compilaciones des Leyes (Zamora um 1485), in der schon erwähnten Umrahmung im Tirant lo Blanch (Valencia 1490) und in anderen Büchern. Abgesehen von einzelnen Kopien kommen italienische Renaissanceformen in der spanischen Buchornamentik erst im Anfange des XVI. Jahrhunderts auf.

Aber auch in den figürlichen Darstellungen zeigt die Technik spanischer Holzschnitte gewisse Eigentümlichkeiten, die wir wohl als nationale ansehen müssen. Die Umrisse sind ziemlich dick, die Falten steif und eckig gebrochen wie in deutschen Holzschnitten, denen die spanischen Arbeiten überhaupt im Charakter der Zeichnung sehr nahe stehen. Die Eigenart zeigt sich in den Typen und in den heftigen, leidenschaftlichen Bewegungen und technisch vor allem

Digitized by Google

in dem System der Schraffierung durch schräg gegen den Umriss oder den Zug der Falten gestellte Reihen ganz gleichmässiger und gerader, dünner und ziemlich kurzer Striche. Der Gesamteindruck der Technik ist ausserordentlich trocken und nüchtern, ähnlich wie der vieler Mailänder Holzschnitte, besonders weil die Ränder der Linien nicht scharf genug geschnitten sind, und die von den gleichmässig hart absetzenden Strichen gebildeten streifenartigen Schatten zu viele tote Flächen hervorbringen.

Dieser Art sind zum Beispiel die meist nach Schongauers Passion kopierten Bilder im „Tesoro de la Passion", den P. Hurus 1494 in Zaragoza druckte, und in der „Aurea Expositio Hymnorum" desselben Druckers von 1499, das Signet des Paulus Hurus mit Jakobus und Sebastian (s. die etwas verkleinerte Abb. S. 122), die Holzschnitte in Fernando Mexias Nobilitario (1492 Sevilla, Pedro Brun), in des heiligen Bernardus „Epistola de regimine domus" (Valencia, Spindeler um 1498), in Santaellas „Vocabulario ecclesiastico" (Sevilla 1499) und in Ricoldus' „Improbatio Alcorani" (Sevilla 1500).

Merkwürdigerweise hat nun der Stil vieler dieser spanischen Holzschnitte eine grosse Verwandtschaft mit einer Reihe von Illustrationen in Neapolitaner Drucken, besonders mit denen des 1485 von Francesco Tuppo dort gedruckten Aesop. Nicht nur in der Ornamentik, sondern auch in der Zeichnung, in Typen und Bewegungen, in der Faltengebung und in der Technik mit den kurzen, geraden, engen Schraffierungen gibt sich der gleiche Stilcharakter zu erkennen. Die Aesop-Holzschnitte, denen auch zum grossen Teil italienische Vorbilder zu Grunde liegen, sind allerdings viel schärfer und sorgfältiger geschnitten, die Schraffierungen lebendiger und oft etwas gebogen, aber trotzdem lassen sie, besonders die weniger italienischen Bilder zum Leben Aesops, keinen Zweifel daran, dass wir hier Arbeiten derselben Schule und Stilrichtung, vielleicht sogar desselben Künstlers vor uns haben. Wenn wir nun in einem vor dem Aesop im Jahre 1480 in Barcelona gedruckten Werke, den „Constitutiones de Cataluña", Holzschnitte desselben Stils, ja derselben Hand finden, so werden wir wohl anzunehmen haben, dass der Holzschneider des Neapler Aesop diese in Italien ganz allein stehende Technik aus Spanien dorthin gebracht habe. Wie schon erwähnt, sind auch die „I. D." bezeichneten Holzschnitte einer Ausgabe der „Ars moriendi" (o. O. und J.), die nach Lyon versetzt wird, in der gleichen Manier ausgeführt. Sie wurden früher fälschlich dem viel späteren französischen Stecher Jean Duvet zugeschrieben, sind aber

Digitized by Google

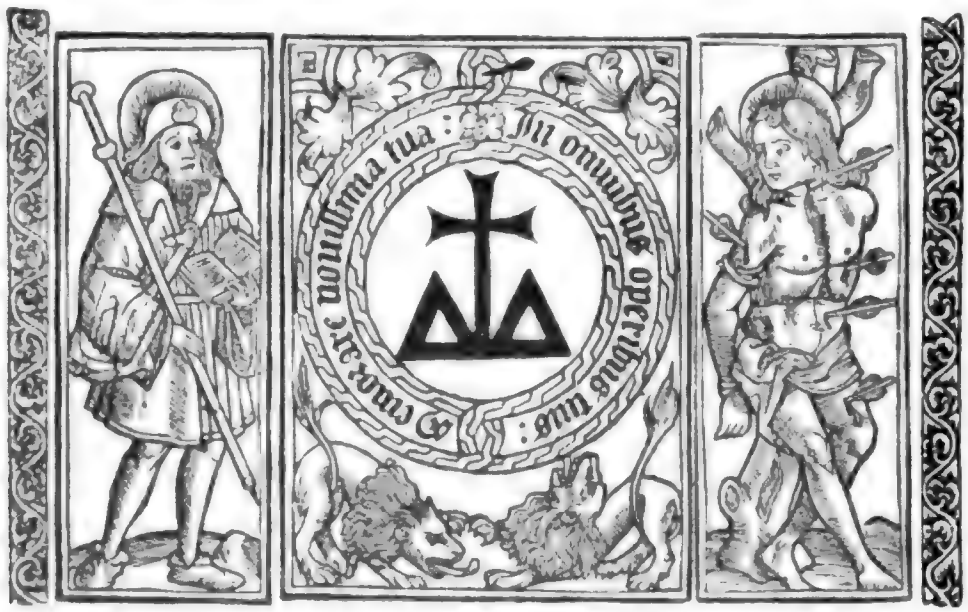
doch höchstwahrscheinlich in Frankreich entstanden, da ein Holzschnitt gleichen Stils in dem 1488—1489 in Lyon von Trechsel gedruckten „Quadragesimale aureum de peccatis“ und zwei andere ebenfalls I. D. bezeichnete Illustrationen in französischen Drucken vorkommen. Wir haben eine gewisse Berechtigung, diesen Holzschnittstil, obschon er sich auf deutscher, besonders elsässischer Formengrundlage entwickelt und auch in Südfrankreich und Italien gepflegt wird, doch als spezifisch spanisch zu bezeichnen, weil er spanische Ornamentik und Formenbildungen in sich aufgenommen hat und auch deshalb, weil er hier, neben Kopien nach fremden Originalen, allein herrschend geblieben ist.

Augenscheinlich knüpft die weitere Entwickelung des spanischen Holzschnittes im XVI. Jahrhundert an diese Stilgruppe an. Die Umrisse bleiben sehr dick, aber die Schraffierungen werden noch feiner und enger und nun stark gebogen, ihre Massen gehäufter und der Boden und Hintergrund stark ausgearbeitet, so dass der Gesamteindruck ein sehr dunkler, farbiger, meist wegen der geringen Sorgfalt der Ausführung und des Druckes auch ein unsauberer wird, ganz ähnlich dem der Metallschnitte in Mailänder Büchern und in den venezianischen Drucken des Giov. Battista Sessa aus Mailand. Dieser Art sind zum Beispiel die zwei grossen Holzschnitte in der „Blanquerna“ des Raimundus Lullus (Valencia 1521) und der nach Dürers Baseler Holzschnitt kopierte h. Hieronymus im „Transito di S. Hieronymo“ (Zaragoza 1528) und andere mehr. Der grösste Teil der uns bekannten spanischen Holzschnitte dieser Zeit entzieht sich durch die Unförmigkeit der Zeichnung und die Roheit des Schnittes der künstlerischen Kritik, die meisten besseren Arbeiten zeigen dagegen eine sehr starke, unmittelbare Anlehnung an französische und italienische, besonders venezianische oder mailändische Vorbilder, wie zum Beispiel die in Jorge Cocis Ausgabe von Diegos de Sant Pedro „Carcel de Amor“ (Zaragoza 1523).

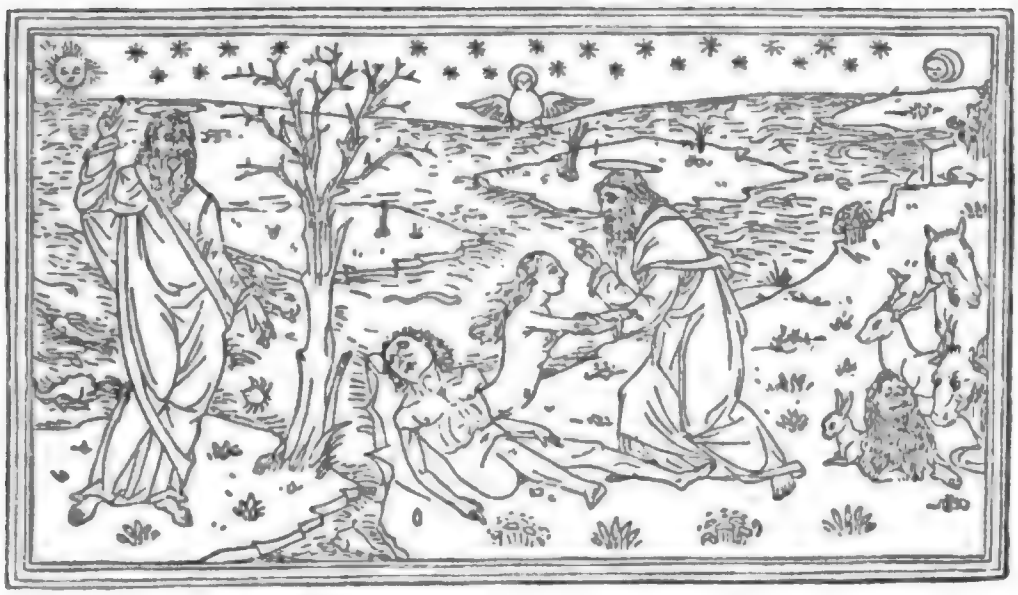
Ob der Kupferstich im XV. Jahrhundert in Spanien unter den einheimischen Künstlern einen Apostel gefunden habe, ist bis jetzt noch nicht ermittelt worden. Einige sicher in Spanien entstandene Kupferstiche, aus denen man dies hat schliessen wollen, können sehr wohl auch von deutschen oder niederländischen Stechern in Spanien ausgeführt worden sein. Die Technik der wenigen bekannten Blätter lehnt sich jedenfalls eng an fremde Vorbilder an. Ein Stich, der Szenen aus dem Leben Christi und der heiligen Eulalia, der Schutzpatronin von Barcelona darstellt, und von dem die National-Bibliothek in Madrid einen

Digitized by Google

modernen Abdruck besitzt, trägt die Bezeichnung: „Fr(ater?) Domenech 1488“. Aehnlich rohe Arbeit, die eine gewisse Verwandtschaft mit Florentiner Blättern erkennen lässt, zeigen ein Glücksrad und eine Allegorie, in der wir den Tod die Menschen von einem Baume, der auf einem Schiffe steht und von zwei Mäusen benagt wird, herunterschiessen sehen, beide ebenfalls in Madrid. Drei Spielkarten des Berliner Kabinets, König, Königin und Reiter (caballo), die als Farbenzeichen runde Scheiben (Geldstücke, dineros) mit spanischem Wappen und der Umschrift „Valenzia“ in den Händen tragen, sind ganz im Stil und in der Technik des deutschen „Meisters der Bandrollen“ ausgeführt. Das beste Stück dieser kleinen Gruppe spanischer Kupferstiche ist eine Darstellung des Beato Karlo de Viana mit spanischem Wappen und einer Unterschrift in spanischer Sprache, die in der Madrider National-Bibliothek bewahrt wird. Die Zeichnung der Gestalten des Heiligen und seines viel kleiner gebildeten Schützlings ist steif und eckig, die dürftige Modellierung besteht nur in unsicher und unregelmässig in der Längsrichtung der Formen geführter Strichelung oder in ungeschickter Kreuzschraffierung, im Gesichte des Heiligen aber ist ein individueller, porträtmässiger Typus von Eyckischer Feinheit durch eine zarte, ausdrucksvolle Umrisslinie festgehalten. Die Zeichnung macht einen niederländischen Eindruck, die Technik schliesst sich eng an die der frühesten deutschen Kupferstiche an.

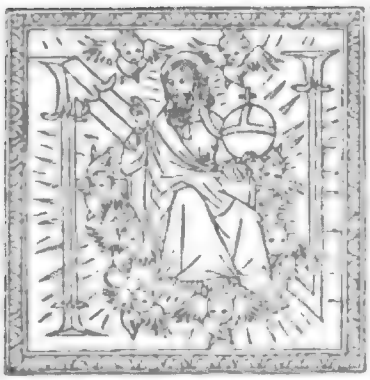


Digitized by Google



Aus der Biblia cum postillis Nicolai de Lyra. Venedig, 1489.

DER HOLZSCHNITT IN ITALIEN.



NICHT selten ist behauptet worden, dass die graphischen Künste in Italien, gemäss der Verschiedenheit des Klimas, des Charakters und der Kultur des Volkes, eine grundsätzlich andere Stellung im geistigen Haushalte der Nation eingenommen hätten als im Norden. Eine eingehendere Betrachtung lehrt jedoch, dass die Eigentümlichkeiten in der Entwicklung des Bilddruckes in Italien nicht sowohl auf äusseren Umständen beruhen, sondern vielmehr auf rein künstlerischem Gebiete zu suchen sind. Es ist wohl möglich, ja sogar wahrscheinlich, dass der Holzschnitt in Deutschland früher als in Italien für den Bilddruck Verwendung gefunden habe, und dass die Produktion im Norden eine reichere gewesen sei; sicher aber wurde, wie die eingangs angeführten Nachrichten beweisen, der Holzschnitt auch in Italien wenigstens schon seit dem Beginne des XV. Jahrhunderts lebhaft und gewerbsmässig betrieben und zu den gleichen Zwecken wie im Norden, d. h. zur Erzeugung von Heiligenbildern, Spielkarten, Ornamentstücken, Kalendern und dergleichen benutzt.

Digitized by Google

Schon aus den mehrfach erwähnten Dokumenten ergibt sich, dass es in Italien zwei Hauptzentren waren, in denen der Bilddruck vornehmlich gepflegt wurde, Venedig und Florenz, den beiden Stätten, die überhaupt im Geistesleben und in der Kunst Italiens damals die führende Stellung einnahmen. In Venedig können wir die Entwicklung des Holzschnittes wenigstens seit der Mitte des XV. Jahrhunderts verfolgen. Ganz ähnlich wie in Deutschland scheint auch hier, wenn wir den Klagen der Xylographen in jener Eingabe von 1441 glauben können, der Holzschnitt um die Mitte des Jahrhunderts sich in einem Stadium des Niederganges befunden zu haben. Vielleicht dürfen wir eine Bestätigung hierfür in einer Reihe von Spielkarten erblicken, die vor einigen Jahren in dem Deckel eines Registerbandes aus den Marken von 1466 im Königl. Staatsarchiv in Rom gefunden wurden. Es sind dies sehr derbe, handwerkliche Arbeiten, die, wie die rückläufig, offenbar ohne Verständnis des Inhaltes nachgeschnittenen Inschriften beweisen, nach niederdeutschen Vorbildern kopiert sind. Die italienischen Holzschneider suchten also durch diese Kopien der Konkurrenz der in Italien augenscheinlich sehr beliebten aus Deutschland importierten Spielkarten zu begegnen. Die Formen und Kostüme auf diesen Karten gestatten uns, wenn auch nicht die Holzstöcke selber oder gar diese Abdrücke so doch jedenfalls ihren Stil, ihren Typus als Spielkarten in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts zu setzen. Die Arbeit ist bei aller Derbheit doch so geschickt, sie zeugt von so grosser Routine in der Handhabung des Messers, dass wir in ihr unbedingt das Resultat einer sehr langen Uebung erblicken müssen. In anderen, späteren Holzschnitten begegnen wir nirgends mehr den Spuren dieser groben, kernigen Technik.

Während uns in diesen Resten von Spielkarten vielleicht die letzten Ausläufer eines verfallenden Stils erhalten sind, können wir in einer anderen grossen und bedeutenden Gruppe sicher venezianischer Holzschnitte frische und lebenskräftige Ansätze erkennen, aus denen sich der charakteristische Stil der venezianischen Buchillustration stetig und gleichmässig entwickelt. Zu dieser Gruppe von Holzschnitten gehört eine Anzahl sehr schöner Blätter in der Biblioteca Classense zu Ravenna, dann eine grosse Kreuzigung im Museum zu Prato und endlich eine Folge von Darstellungen der Passion, die mit lateinischem xylographischem Texte versehen eine Art von opistographisch gedrucktem Blockbuch bilden. Das einzige, unvollständige Exemplar dieses bemerkenswerten Denkmals der Xylographie wird im Kupferstichkabinet zu Berlin aufbewahrt (s. Abb.).

Digitized by Google

Es ist in der Art der Federzeichnungen leicht koloriert und mit handschriftlichen deutschen Erläuterungen versehen. Der venezianische Ursprung dieser Bilderfolge ergibt sich mit Wahrscheinlichkeit schon daraus, dass die Holzstöcke, um die Inschriftentafeln und einen Teil der breiten Umrahmungslinie verkleinert, zur Illustration einer in Venedig 1487 gedruckten Ausgabe von Bonaventuras „devote meditazioni" verwendet worden sind; vor allem aber ist er mit Sicherheit daraus zu folgern, dass sich die Weiterbildung ihres Stils Schritt für Schritt in sicher venezianischen, datierbaren Holzschnitten verfolgen lässt.

Der stilistischen Analyse setzen, wie schon öfter hervorgehoben wurde, die Werke der Holzschneidekunst grosse Schwierigkeiten entgegen, da sie fast immer die Formen der monumentalen Kunst nur in stark verblasstem Abbilde wiedergeben. Aber doch werden wir bei der Betrachtung des italienischen Holzschnittes fast überall einen engen Anschluss an den lokalen Stil der monomentalen Kunst beobachten können, durch den er sich charakteristisch von dem viel gleichmässigeren und handwerklicheren Betriebe in Deutschland unterscheidet. In den zum grossen Teil vorzüglichen Arbeiten dieser Gruppe können wir bei aller Vorsicht des Urteils doch einen nahen Zusammenhang mit Werken der venezianischen Plastik des beginnenden XV. Jahrhunderts feststellen. Eine ganze Reihe von Formenelementen, die jenen Skulpturen eigentümlich sind, lassen sich in den Holzschnitten wiedererkennen. Es sind offenbar nicht mehr die handwerklichen Karten- und Heiligenbilddrucker der alten Schule, denen wir diese Blätter verdanken, sondern frische, auf dem Gebiete der Plastik, wohl besonders der Holzbildschnitzerei ausgebildete Kräfte, von denen diese Neubelebung der alten, in Verfall geratenen Technik ausgeht.

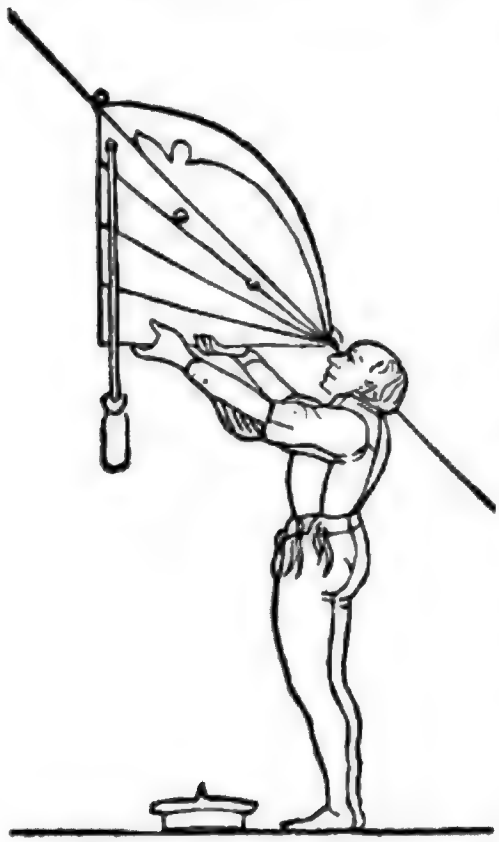
Die Komposition der Passionsbilder zeichnet sich durch grosse Kraft und Originalität der Erfindung und durch Selbständigkeit der technischen Behandlung aus. Der Holzschneider sucht die Formen, so wie er sie beobachtet hat, wiederzugeben, ohne sie nach den besonderen Erfordernissen und Bequemlichkeiten der Technik umzugestalten, zu schematisieren. Er vermeidet weder starke Verkürzungen noch Ueberschneidungen, drängt die im Verhältnis zum Raume sehr grossen Gestalten in dramatisch bewegte Gruppen plastisch zusammen. Holzschneider und Zeichner sind hier aller Wahrscheinlichkeit nach eine und dieselbe Person gewesen; die Verschiedenheiten in der Ausführung erklären sich leicht durch die mehr oder minder grosse Sorgfalt des Schnittes, der ohne alle Schraffierungen nur in kräftigen, lebendig bewegten Umrissen ausgeführt ist.

Digitized by Google

Die Zeit der Entstehung dieser Holzschnitte lässt sich nur durch die Kostüme annähernd bestimmen. Die Formen der Waffen, die Mischung von Kettenpanzerung mit Plattenrüstung, die langen Ueberröcke mit weiten Aermeln und tiefer Gürtung weisen entschieden auf die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts. Trotzdem wird man die Passionsbilder kaum über die Mitte des Jahrhunderts hinaufrücken dürfen, weil ihr Stil nur durch wenige Zwischenglieder zu dem der Bücherholzschnitte der 80er und 90er Jahre übergeleitet wird. Unter den Blättern dieses Stils in der Ravennater Sammlung befinden sich einige, wie das Martyrium des heiligen Sebastian und der heilige Philippus de Florentia, die den Holzschnitten der frühesten illustrierten venezianischen Bücher, besonders des 1486 gedruckten Supplementum Chronicarum von Jac. Phil. Foresti Bergomensis schon ganz nahe stehen. Der Schnitt ist in diesen Buchillustrationen feiner und sauberer, die Linien sind dünner, glatter und gleichmässiger geworden, wie das die kleineren Dimensionen der Bilder und der Figuren, wie überhaupt die Einfügung der Holzschnitte in den Typensatz notwendig machten, aber der unmittelbare Zusammenhang ist ohne weiteres einleuchtend. Von dieser Zeit an, in der der Holzschnitt seinen Einzug in das gedruckte Buch hält, können wir ihn in seiner Entwickelung und in seinen verschiedenen Verzweigungen genauer verfolgen.

Offenbar ist es erst nach Ueberwindung vieler technischen Schwierigkeiten und nach einer Reihe verschiedenartiger Versuche gelungen, den Holzschnitt in künstlerisch befriedigender Weise für die Verzierung und Illustrierung von gedruckten Büchern zu verwenden. Ursprünglich sollte der Holzschnitt nur als Vordruck, als eine leichte und bequeme Vorzeichnung für den Miniator dienen, dem die Ausschmückung des Buches, wie vorher der Manuskripte, anvertraut war. Wir erkennen diese Absicht besonders deutlich in einer Reihe von Umrahmungen in einzelnen Exemplaren der ersten in Venedig 1469 und in den folgenden Jahren gedruckten Bücher. Diese Vordrucke, die alle fast genau die gleiche Kolorierung zeigen, sind nicht in der Presse gleichzeitig mit dem Texte sondern erst nachträglich mit Hilfe kleiner Holzmodel, die neben oder übereinander auf den weissen Rand um den Text aufgedruckt wurden, hergestellt worden. Sie sind also offenbar ohne Mitwirkung der Drucker, die sich überhaupt nur wiederstrebend und langsam entschlossen zu haben scheinen, für die Illustrierung ihrer Drucke selber zu sorgen, in der Werkstatt eines Miniators ausgeführt worden.

Die gleiche primitive Art des Aufdrucks der Holzschnitte durch Handpressung nach Fertigstellung des Textdruckes können wir sogar noch in dem ältesten mit Illustrationen versehenen, in Oberitalien gedruckten Buche, dem 1472 in Verona herausgegebenen Werke des Robert Valturius über die Kriegskunst beobachten (s. Abb.). Die Zeichnungen rühren, wie wir wissen, von dem Architekten und Medailleur Matteo de' Pasti her. Wenn die Tradition ihm auch die Ausführung der Holzschnitte mit Recht zuschreibt, so hätten wir darin wieder einen Beweis für die engen Beziehungen des venezianischen Holzschnittes mit der Plastik zu sehen. Die Holzschnitte des auch typographisch hervorragend schönen Valturiusschen Werkes sind zum Teil meisterhaft gezeichnet und mit feinem Formgefühl und grosser Gewandtheit geschnitten, in ganz ähnlicher Manier wie jene Umrahmungsvordrucke. Vielleicht muss man hieraus doch schliessen, dass es nicht Matteo de' Pasti selber gewesen ist, der die Holzschnitte ausgeführt hat, sondern ein berufsmässiger, geschickter Holzschneider, zumal auch die zahlreichen, höchst lebendig und geistvoll gezeichneten, aber meist viel flüchtiger, härter und unruhiger geschnittenen Illustrationen des 1479 ebenfalls in Verona gedruckten Aesop eine ganz analoge Technik aufweisen. Das Titelblatt allein ist regelmässiger und glatter geschnitten.



Aus: Valturius, de re militari. Verona. 1472.

Der Stil des Valturius und des Aesop setzt sich in Verona nicht fort, auch in Venedig finden wir nur eine grössere und eine kleinere Darstellung der Kreuzigung in Missalien von 1481 und 1482, die in Einzelheiten der Zeichnung und im groben, eckigen Schnitt mit jenen Bildern in Zusammenhang zu stehen scheinen. Die Technik der Veroneser Holzschnitte ist jedenfalls nichts als eine Abwandelung der venezianischen, wie wir deren weiterhin noch andere kennen lernen werden. In Venedig hatten sich seit den 70er und 80er Jahren

Digitized by Google

schon mehrere Werkstätten von Holzschneidern gebildet, die den Bedarf an Einzelblättern und Buchillustrationen in geschäftsmässiger Art zu befriedigen suchen, und deren Arbeiten im Stil der Zeichnung und der Technik wie in der Qualität oft sehr stark von einander verschieden sind.

Der erste Drucker, der in Venedig den Holzschnitt zur Ausschmückung und Illustrierung seiner Bücher verwertet, ist ein Deutscher, Erhard Radtold aus Augsburg. Während eine Reihe der von ihm verwendeten Holzschnitte augenscheinlich von deutschen Arbeitern hergestellt ist, zeigen die Zierleisten, Umrahmungen und Initialen in seinen frühesten venezianischen Drucken so unverkennbar den Stil der italienischen Renaissance, dass sie jedenfalls von einem Italiener gezeichnet sein müssen. Die äusserst eleganten Leisten, die den Titel von Regiomontanus' Kalender von 1476 umrahmen, sind in zartestem Umrissschnitt mit grösster Feinheit ausgeführt. Die gleiche Sorgfalt und Meisterschaft des Schnittes zeigen die mit Recht viel bewunderten und nachgebildeten Tiefschnittumrahmungen in Radtold's Ausgabe des Appianus und des Pomponius Mela von 1478, des Euclid von 1482 u. a. m. Diese herrlichen Borduren, die die Zeichnung weiss auf schwarzem Grunde sich abheben lassen, beweisen, dass der italienische Holzschnitt im Gegensatze zum deutschen von vornherein darauf ausging, die Miniaturmalerei vollständig durch seine Arbeit zu ersetzen. In richtigem Stilgefühl erkennen die italienischen Künstler nach den ersten Versuchen schnell den reinen Umrissschnitt als die künstlerisch allein befriedigende Verzierung des gedruckten Textes. Sehr beachtenswert ist auch hier wieder der enge Anschluss der Ornamentik an die Formen der monumentalen Kunst.

Neben den Meisterwerken der Buchornamentik in Radtolts Drucken behauptet die Stilgruppe, deren Anfänge wir oben von den ältesten uns bekannten venezianischen Einblatt- und Blockbuchholzschnitten bis zu den Bildern des Supplementum Chronicarum von 1486 verfolgt haben, die erste Stelle. Wir können ihre weitere Ausbildung und Verzweigung von hier an Schritt für Schritt bis in das XVI. Jahrhundert hinein beobachten. Zunächst bleibt man dem reinen Umrissschnitt in weichen, runden Linien ohne Schraffierungen treu und strebt nur, die Striche immer mehr zu verfeinern, die Innenzeichnung zu beleben, wie wir das z. B. an dem Titelbilde zu Sacroboscos Opus Sphaericum von 1488 sehen. Dann sucht man den zarten, skizzenhaften Charakter der Federzeichnung unmittelbar wiederzugeben. Die Züge der Striche werden gerader und sind

Digitized by Google

eckig gegeneinander gestellt, oft, wie beim Absetzen der Feder, kleine Zwischenräume lassend; die Linie erhält bei der grössten Subtilität der Ausführung die belebende Unregelmässigkeit des Striches der Feder. Die grössere Feinheit der Linien entspricht dem kleineren Format der Bilder und den kleinen Dimensionen der Gestalten. Dabei beginnt man nun aber, wenn auch noch sehr diskret, hauptsächlich zur Belebung des Bodens, beschatteter Gebäudeteile und einzelner Zwischenräume ganz feine, kurze, gerade, ziemlich weit gestellte Schraffierungslinien zu verwenden. Da solche Schraffierungen stärker zuerst in Holzschnitten auftreten, die nach deutschen Vorbildern kopiert sind, wie z. B. in dem Titelbilde von dem Werke des h. Augustinus „de civitate dei" 1489, das den Holzschnitt der kurz vorher erschienenen Baseler Ausgabe frei wiedergibt, oder in Holzschnitten, die, wie die Illustrationen zu Petrarcas Trionfi in der Ausgabe von 1490—91, nach Kupferstichen kopiert sind, so wird man diese Neuerung wohl hauptsächlich auf den Einfluss solcher Vorbilder zurückführen müssen.

Wenn wir auch leicht eine ganze Anzahl verschiedener Arbeiter unterscheiden können, so tritt doch keiner von ihnen als originale Künstlerpersönlichkeit aus der Reihe hervor. Der Schulzusammenhang bleibt, trotz grossen Verschiedenheiten in Zeichnung und Schnitt, doch bei den Einzelnen zu stark, als dass man sie individuell unterscheiden könnte. Damit fallen von vornherein alle Zuschreibungen der Zeichnungen an berühmte Meister ersten Ranges, wie Mantegna, Bellini u. s. w., und alle Versuche, einzelne Monogramme, wie besonders das „b" mit den Namen grosser Künstler in Verbindung zu bringen. Diese Monogramme beziehen sich jedenfalls nicht auf den Zeichner der Vorlage, sondern auf die Holzschneider. Ja sie helfen kaum zu mehr als zur Bestimmung der einzelnen Werkstätten, aus denen sie hervorgegangen sind, und der in ihnen gepflegten Stilrichtungen, denn auch die gleichbezeichneten Holzschnitte scheinen nicht alle von derselben Hand ausgeführt worden zu sein.

Wenn wir beachten, mit welcher Unbefangenheit diese Künstler alle möglichen Vorbilder, italienische und fremde Holzschnitte und Kupferstiche, alle ihnen zugänglichen Motive benutzen, Eigenes mit Fremdem mischen, das Erlernte wie das Beobachtete, wenn auch noch so geschmackvoll und feinfühlig, so doch immer mit einem gewissen Schematismus für die gerade geforderte Darstellung verwerten, so wird man doch nicht zugeben, dass diese Holzschneider notwendigerweise immer nach Vorzeichnungen anderer, bedeutenderer Künstler gearbeitet haben müssten. Wir werden Technikern von dieser Gewandtheit in der Form-

Digitized by Google

gebung, von dieser Frische und Beweglichkeit in der Wiedergabe der feinsten Details sehr wohl auch die Kompositionen ihrer Bildchen zutrauen dürfen. Es kann nicht Wunder nehmen, in einer so glänzenden Periode selbst unter diesen bescheidenen Arbeitern Künstler zu finden, denen auch ein grosser Wurf, eine ganz selbständige Erfindung gelingt. Auch aus dem schnellen Verfall des Holzschnittes dieser Art, gerade in der Zeit als die monumentale Kunst ihre höchste Höhe erreichte, wird man wohl schliessen müssen, dass die künstlerische Qualität der Arbeit doch wesentlich von den Holzschneidern selber abhing.

Die 90er Jahre des XV. Jahrhunderts sind die eigentliche Blütezeit des venezianischen Holzschnittes, der weitaus grösste Teil seiner hervorragendsten Leistungen drängt sich in diese kurze Zeitspanne zusammen. Das Jahrzehnt beginnt mit einer der umfangreichsten und wertvollsten Serien von Illustrationen, den Bildern zu Malermis italienischer Uebersetzung der Bibel, die Lucantonio Giunta 1490 druckte (s. Abb.). Unter den über 350 Holzschnitten ist eine Reihe frei nach den Darstellungen der Kölner Bibel von 1480 kopiert, überhaupt die Arbeit nicht immer von der gleichen Feinheit der Zeichnung und Ausführung; aber überall entzückt die Unmittelbarkeit der Anschauung, die Unbefangenheit, die ausdrucksvolle Grazie der einzelnen Gestalten. Alles aufdringliche Detail in den Kompositionen und in der Zeichnung ist vermieden, von dem einzelnen, bestimmten Vorgange sind nicht die besonderen Züge sondern nur der allgemeine Gehalt durch wenige, leicht verständliche Motive angedeutet. Die Kompositionen ordnen sich dem Texte unter, ohne durch neue, eigenmächtige, individualisierende Abwandlung des Gegenstandes den Leser abzulenken, ebenso wie die Formen sich harmonisch dem Satzbilde einfügen. Das Bild will dem Leser nur eine Andeutung des Inhaltes im allgemeinen, eine Art figürlicher Kapitelüberschrift geben und die Monotonie des gedruckten Textes angenehm unterbrechen, dem Auge einen wohltuenden Ruhepunkt gewähren.

Aus der Malermi-Bibel. Venedig 1490.

Diese Vorzüge haben allerdings alle künstlerischen Buchillustrationen der

Digitized by Google

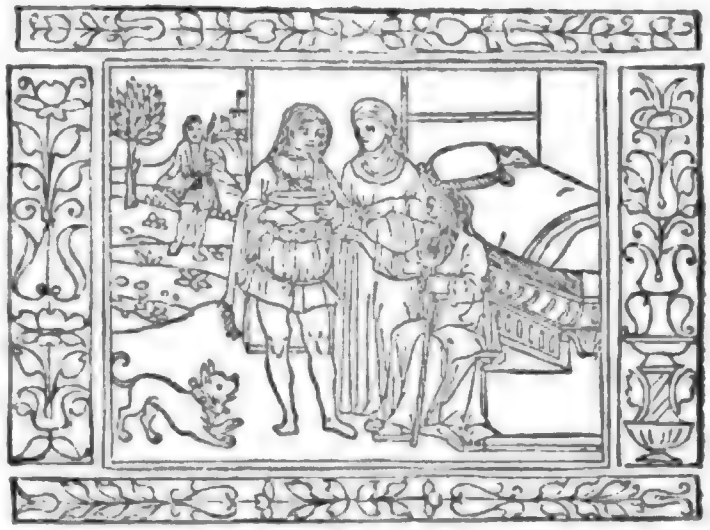
Renaissance vor den sklavisch dem Wortsinn folgenden mittelalterlichen, wie vor der allzu selbständigen, in Komposition und in den Formen durchgehends zu stark detaillierenden modernen Methode voraus, die dürfen aber mit Fug und Recht bei der Betrachtung der italienischen Buchholzschnitte und besonders der ältesten grossen Serie von Illustrationen nachdrücklich hervorgehoben werden.

Einzelne Holzschnitte der Malermibibel tragen die Holzschneidermarke .b., die als Bezeichnung dieser Stilgruppe, von der sich andere mehr oder weniger bestimmt unterscheiden lassen, dienen kann. Schon vor der Malermibibel erschienen in der 1489 von Matteo di Cò de Cà gedruckten Ausgabe der Meditazioni des h. Bonaventura neben Bildern ganz anderer Art drei Holzschnitte dieses Stils von der grössten Feinheit (Christus vor Pilatus, Geisselung und Dornenkrönung): eine Ausgabe desselben Buches von 1490 oder 91 bringt die ganze Reihe der Passionsdarstellungen in anderen, ebenso vorzüglich geschnittenen Kompositionen. Von besonders schönen einzelnen Holzschnitten dieses Stils seien noch die Titelbilder des „Fior di Virtù", der „Sacre pagine" des Stephan Bruseler von 1490 und des Plutarch von 1491 erwähnt.

Weit weniger anziehend als diese Holzschnitte sind die Illustrationen der beiden im Jahre 1491 gedruckten Danteausgaben. Die Bilder des am 3. März von B. Benali und M. Codeca herausgegebenen Druckes sind kleiner und meist weniger sorgfältig gearbeitet als die des am 18. November von Piero Cremonese vollendeten Bandes. Beide Serien sind höchst wahrscheinlich nach einer gemeinsamen Vorlage, vielleicht nach Miniaturen, hergestellt worden und, wie in der Komposition so auch im Stil nur wenig von einander verschieden. In der Ausgabe vom 18. November sind zwei Holzschnitte, der erste und der zwanzigste, mit dem bekannten b bezeichnet. Der Zweck der Bilder war gewiss in erster Linie der, eine schnelle Orientierung über den Inhalt eines jeden Gesanges zu ermöglichen, aber ohne Frage wurden sie auch als eine Zierde des Buches betrachtet und als solche, wie die mehrfachen illustrierten Neuauflagen beweisen, auch geschätzt. Angesichts des grossartigen Zyklus der Zeichnungen Sandro Botticellis mag es uns heute befremdlich erscheinen, dass sich die Leser mit so ärmlichen, schematischen, oft recht steifen und kindlichen Bildchen begnügten; aber abgesehen davon, dass Dantes Werk damals schon eine recht populäre Lektüre geworden war, muss man in jener Zeit doch wohl ein naiveres und feineres Gefühl für den Reiz dieser zierlichen Figürchen, die auch in der Tat viel besser gezeichnet sind als es auf den ersten flüchtigen Blick scheint, gehabt haben.

Digitized by Google

Auf der Höhe der Bibelbilder von 1490 stehen dagegen wieder die ganz aus dem frischen Leben geschöpften Genrebildchen in den von Gregorio de Gregoriis 1492 gedruckten Ausgaben von Boccaccios Decamerone und von Masuccios Novellino und die ebenfalls in kleinem Format ausgeführten Szenen aus dem Leben der Heiligen in den „Vite de' Santi Padri" von 1491, von denen mehrere das Monogramm b aufweisen. Man sieht die Künstler hier, wo sie unmittelbar der Beobachtung der Wirklichkeit folgen konnten, sich mit der grössten Freiheit und Anmut bewegen. Für die Verkörperung der sublimen Vorstellungen Dantes und Petrarcas reicht dagegen ihr Talent ebenso wenig aus wie für die Erfassung der moralisierenden Epik des Titus Livius. Hier besitzen die kleinen Bilder nur in einzelnen Zügen und Figuren künstlerischen Reiz. Eine Anzahl von Holzschnitten im Livius unterscheidet sich von dem Stil der mit „b" bezeichneten Blätter in bestimmter Weise durch die volleren, runderen Formen und Linien und die gleichmässigen, weiten Schraffierungslinien. Das Monogramm „F", das wir mehrfach finden, bestätigt die Vermutung, dass wir es hier mit Arbeiten eines andren Meisters oder einer anderen Werkstätte zu tun haben, deren Manier aber der des Meisters „b" sehr nahe verwandt ist.



Aus der italienischen Bibel, Venedig, G. de Tridino 1493.

Ganz selbständig und eigenartig in ihrer künstlerischen Formenbildung und in ihrer Technik stellt sich eine andere, wichtige Stilgruppe den bisher besprochenen gegenüber. Die ältesten Arbeiten dieses Stils sind die Holzschnitte in Nicolaus de Lyra's Postille von 1489 (s. Abb. S. 123). Die erste bedeutendere Serie von Illustrationen dieser Art enthält die von Guilelmus de Tridino 1493 gedruckte Ausgabe der Malermibibel (s. Abb.). Die Holzschnitte sind z. T. sehr freie, verkleinerte und vereinfachte Nachbildungen der Darstellungen in der Bibel von

1490, meist aber ganz neue und selbständige Kompositionen von der äussersten Feinheit des Schnittes. Einzelne Holzschnitte tragen den Buchstaben „N", den wir noch mehrfach in anderen Büchern wiederfinden. An Qualität stehen sie der „b"-Gruppe kaum nach, unterscheiden sich von ihr durch feierlichere, steifere, weniger unbefangene Haltung der Figuren mit starkknochigen Köpfen, durch die sehr regelmässige Behandlung der Haare und der in langen Zügen angeordneten Gewandfalten, vor allem auch durch eine fast übertriebene Feinheit der Linien, die oft einer Steigerung nicht mehr fähig zu sein scheint. Gegenüber der realistischen Darstellungsweise des Meisters „b" herrscht hier ein mehr monumentaler Charakter, etwas von der plastischen Pose des Hochrenaissancestils vor. Der reliefartige Charakter der Kompositionen und die statuarische Ruhe der Bewegungen kommt besonders stark in Bildern mit grösseren Figuren zur Geltung, in denen die Striche dann natürlich entsprechend kräftigeren Körper haben. Besonders charakteristisch sind die vier foliogrossen Holzschnitte in der von Giovanni und Gregorio de Gregoriis 1493 gedruckten Ausgabe von Kethams „Fasciculus medicinae". Die 1491 erschienene erste Auflage enthielt nur einige anatomische und chirurgische Darstellungen, die wohl der Belehrung dienen sollten, während jene vier neuen Bilder, die die Tätigkeiten des lehrenden und ausübenden Mediziners darstellen, kaum einen anderen Zweck gehabt haben können, als dem Buche einen künstlerischen Schmuck zu verleihen, einen Zweck, den sie in der Tat in höchstem Maasse erfüllen. Man wird bei der Betrachtung dieser Gestalten unmittelbar an die Reliefs venezianischer Bildhauer wie Antonio Rizzo und Pietro Lombardo erinnert.

Von besondererer Bedeutung ist dieser Stil, weil er der eigentlich herrschende wird und sich bis in das XVI. Jahrhundert fortsetzt. Die Werkstatt des Meisters „N" hat gerade die besten und grössten Holzschnitte geliefert. Die Bilder zu den Triumphen Petrarcas in der Ausgabe von 1493 (Matteo di Codeca) sind denen des Druckes von 1490—91 frei nachgeahmt. Sehr feine Beispiele sind die drei Holzschnitte in der Dottrina della vita monastica von 1494, das Titelbild im Astrolabium planum von Angelus de Aichach (1494), die Holzschnitte im Monte della oratione und in den Meditazioni des h. Bonaventura von 1494 (Matteo di Codeca) u. a. m. In dem reich ausgestatteten Terenz von 1497 sind die kleinen, die einzelnen Szenen illustrierenden Bilder den charaktervollen Holzschnitten der Lyoner Ausgabe von 1493 sehr frei nach-

Digitized by Google

gebildet, selbständige Kompositionen sind nur die beiden herrlichen, blattgrossen Bilder am Anfange, deren eines den Dichter und seine Commentatoren, das andere ein Theater darstellt. Vielleicht sind auch für die 59 Holzschnitte in der Uebersetzung der Metamorphosen des Ovid von 1497, die in vielen späteren Ausgaben wiederholt und kopiert worden sind, ältere Kompositionen benutzt worden. Die Zeichnungen sind meist konventionell und verraten selten eigene Beobachtung, wie überhaupt dieser mehr grosszügige Stil des Meisters „N" nicht den Reichtum an feinen, originalen Motiven aufzuweisen hat wie die sorgfältig detaillierende Weise des Meisters „b". Der gröbere Schnitt der Ovidbilder ist jedenfalls nicht nur durch das grössere Format bedingt sondern durch die mindere Sorgfalt und Durchbildung der einzelnen Formen. Die Linien sind dicker, die Extremitäten viel plumper als in den früheren Holzschnitten und hie und da werden die Schatten schon durch lange, dem Zuge der Umrisse gleichlaufende Linien verstärkt, ohne dass man jedoch noch von einer systematischen Schraffierung reden könnte. Einige Holzschnitte sind mit „N" bezeichnet, eine Reihe anderer tragen das Monogramm „ia" und lassen nicht unwesentliche Abweichungen der technischen Behandlung erkennen. Die Formen sind weicher und runder, die Schraffierungen häufiger, so dass der ganze Eindruck dunkler und farbiger wird. Wir haben hier eine Entwickelungsstufe dieses Stils vor uns, die wir später an vorzüglicher ausgeführten Arbeiten näher betrachten können. Ohne Grund hat man das Zeichen „ia" auf Zoan Andrea gedeutet. Die Stilvarianten sind mit den angeführten Gruppen nicht erschöpft, sie schliessen sich aber alle an diese hauptsächlichen Stilrichtungen sehr eng an und verdienen künstlerisch keine besondere Beachtung.

In der Ornamentik wiegt entsprechend dem leichteren Charakter des typographischen Gesamtbildes und der einzelnen kleinen Illustrationen in dieser Zeit der feine Umrissschnitt vor. Der Tiefschnitt verschwindet daneben nicht ganz, erhält aber einen leichteren, zierlicheren Charakter, so in den Umrahmungen zu den Bildern im Petrarca von 1491, wo die Zeichnung sich ganz unabhängig von dem schwarzen Grunde entwickelt, und in der als das schönste Werk der venezianischen Buchornamentik berühmten Bordüre im Herodot von 1494, in der unten und oben grosse weisse Medaillons mit Umrisszeichnung eingesetzt sind.

In den in reinem Umrissschnitt ausgeführten Zierstücken kommt dann das figürliche Element, Tiere, Putten, Athletengestalten und dergleichen gegenüber dem reinen Ornament stärker zur Geltung. Leichte, äusserst feine Umrahmungen

dieses Stils enthalten z. B. die Malermi-Bibel von 1490, die März-Ausgabe des Dante von 1491, der Petrarca von 1493, und eine der reichsten, sehr häufig wiederholten die Bibel des Guilelmo de Tridino von 1493. Auch an Initialen in Umrissschnitt mit zierlicher Blattornamentik und Figuren fehlt es nicht. Die Elemente ihrer Ornamentik entlehnen die venezianischen Illustratoren jetzt ausschliesslich der Plastik und der Architektur. Es sind also im wesentlichen antike Formen, aus denen sich der dekorative Schmuck des Buches zusammensetzt.

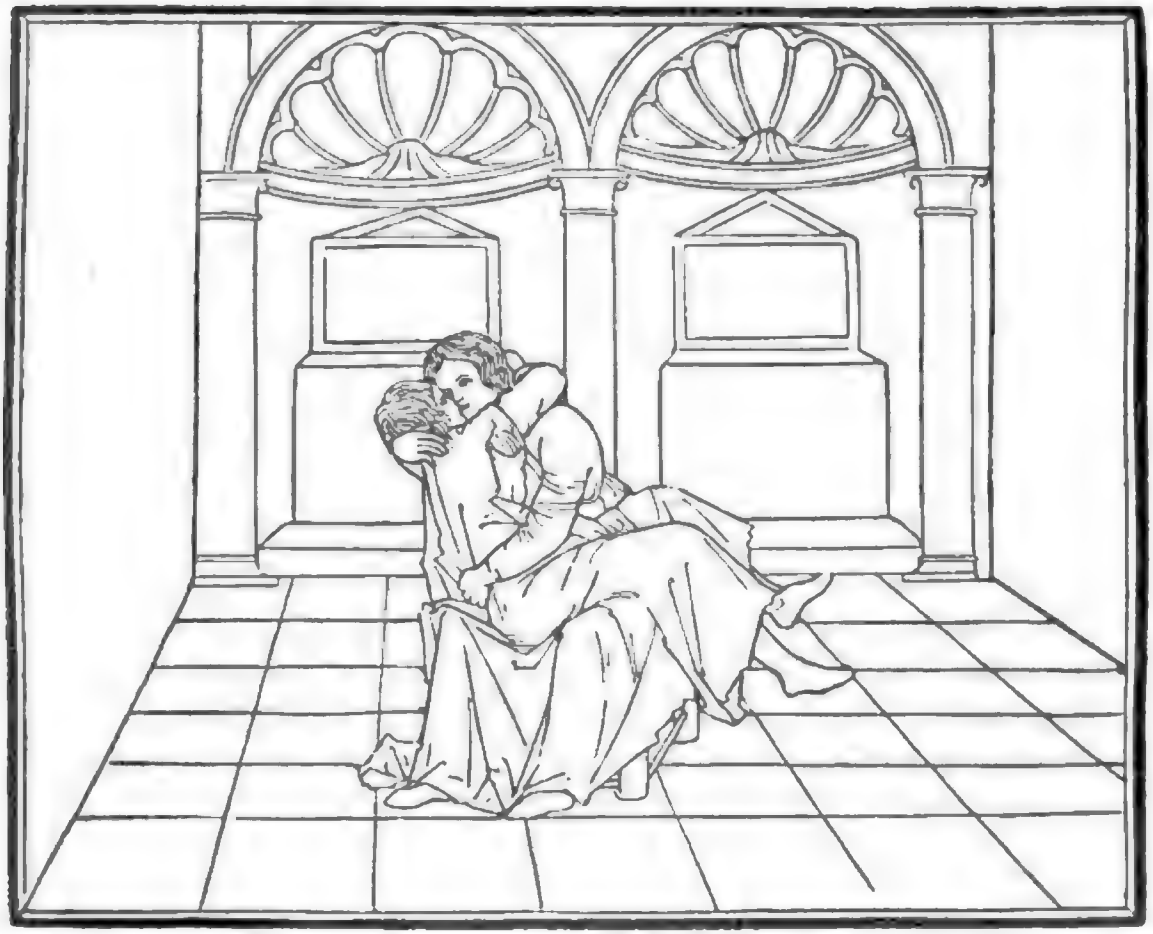
Diese antikisierende Tendenz macht sich besonders stark in einem höchst interessanten Werke geltend, das einen würdigen Abschluss des quattrocentistischen Holzschnittes in Venedig bildet, und das inhaltlich, wie formal und technisch schon auf die weitere Entwickelung der venezianischen Bücherillustration hinweist. Die „Hypnerotomachia Polifili“ des Fra Francesco Colonna, ein Meisterwerk der Presse des alten Aldus Manutius aus dem Jahre 1499, wird nicht ohne eine gewisse Berechtigung häufig als das schönste gedruckte Buch bezeichnet und verdient jedenfalls den Ruhm, den es geniesst. Enger als sonst verbinden sich hier die zahlreichen Illustrationen mit dem Inhalte des Buches zu einer eigenartigen, starken Wirkung. Das mysteriöse Werk, dessen Sinn man in der verschiedensten Weise zu erklären versucht hat, ist ein allegorischer Roman in der Art des „Roman de la Rose“, beeinflusst von der „Divina Comedia“ und, wie neuerdings wahrscheinlich gemacht worden ist, der „Amorosa Visione“ Boccaccios nachgeahmt. In der Form einer märchenhaften Liebesgeschichte werden die philosophischen Tendenzen des Humanismus dargelegt, seine sinnliche Lebensanschauung verherrlicht und seine Leidenschaft für das Altertum in phantasievollen Schilderungen von Gebäuden und Bildwerken zum Ausdruck gebracht.

Es gibt wenige bedeutende Maler der Zeit, die nicht als Schöpfer der Illustrationen dieses Buches angesprochen worden wären. Diese Zuschreibungen bedürfen heute keiner Wiederlegung mehr; es lässt sich aber nicht leugnen, dass sie zu einer Ueberschätzung der Holzschnitte geführt haben. Wenn auch einzelne Motive aus dem wirklichen Leben, wie der schlafende Poliphilo, seine Flucht vor dem Drachen, die Umarmung der Liebenden (s. Abb.) und viele andere mit bewunderungswürdiger Naturwahrheit und entzückender Grazie wiedergegeben sind, so reicht die Kraft des Künstlers doch nicht entfernt an die Phantastik des Dichters heran. Die Kompositionen sind, sobald sie komplizierter werden, meist ziemlich steif, die Bewegungen oft lahm und schlaff und auch die Typen von

Digitized by Google

einer gewissen Eintönigkeit. Das Monogramm „.b.“ auf einem der Bilder dürfen wir nur als eine Marke des Holzschneiders ansehen, nicht als die Bezeichnung des Erfinders der Kompositionen.

Mit den Bildern der Bibel von 1490 stehen die Holzschnitte der Hypnerotomachie nur mehr in entferntem Zusammmenhange. Es ist die gleiche technische



Aus der Hypnerotomachia Polifili, Venedig, Aldus, 1499.

Schule, der beide Holzschneider angehören, aber in jenen älteren Arbeiten sind die Formen viel unmittelbarer beobachtet, viel empfundener und frischer wiedergegeben, hier macht sich Schematismus und Manier schon störend bemerkbar; die Umrisse sind viel weichlicher und glatter und oft schon ziemlich dick, die Detailausführung routinierter, aber gedankenloser und oft unklar und fehlerhaft. Trotz dem blendenden Glanze der Technik, trotz der Geschicklicheit in der Abwägung der Töne stehen sie doch künstlerisch den bescheidenen Holz-

Digitized by Google

schnitten der Bibel von 1490 und anderen verwandten Werken nach. Dagegen sind die den oben besprochenen, mit dem Monogramme „ia" bezeichneten Bildern des Ovid von 1497 eng verwandt, so dass man beide für Werke derselben, in der Hypnerotomachie allerdings viel sorgfältiger arbeitenden Hand halten möchte. Wie in jenen Holzschnitten des Ovid tritt auch hier das Bestreben hervor, die Flächen durch reichere Innenzeichnung zu beleben und die Schatten durch Schraffierungen zu verstärken. Holzschnitte, die denen der Hypnerotomachie ganz nahe stehen, vielleicht von demselben Meister herrühren, sind unter anderen die beiden Bilder in den Regulae ordinum S. Benedicti etc. (1500, L. A. Giunta) und die schöne Darstellung der h. Catharina von Siena in der von Aldus 1500 gedruckten Ausgabe ihrer Briefe. Von Einzelblättern gehören in diese Zeit drei grosse, nach den Florentiner Kupferstichen frei kopierte Planetendarstellungen im Museum zu Pavia und eine Allegorie auf den Tod, ein auf einem Totenschädel ruhendes Kind, auf schwarzem Grunde mit der Inschrift „Lhora passa" in der Bibl. Nationale zu Paris.

Die Neigung zu kontrastreicherer, mehr malerischer Darstellung der Formen, zum plastischen Herausarbeiten der Gestalten aus dem Grunde wirkt von nun an bestimmend auf die Entwickelung des venezianischen Holzschnittes ein, der dadurch in eine ganz neue Stilphase tritt. Verschiedene Umstände mögen zusammengewirkt haben, um diese grundsätzliche Aenderung der Technik herbeizuführen. In erster Linie war hierfür wohl die allgemeine Richtung des Geschmackes massgebend; aber auch das Beispiel des Kupferstiches, der besonders durch Mantegna und seine Schule und durch Dürer in Oberitalien eine grosse Bedeutung gewonnen hatte, und der Wettbewerb mit ihm muss die Holzschnitttechnik auf diese Bahn gedrängt haben. Schliesslich scheinen auch die Arbeiten eines fremden, in Venedig tätigen Holzschneiders, des Jacobus Argentoratensis, der offenbar seine Ausbildung in der Grüningerschen Werkstatt in Strassburg (s. o.) erhalten hat, nicht ohne Einfluss auf die venezianischen Holzschneider geblieben zu sein. Wir kennen von diesem Jacobus einen aus 12 Blättern zusammengesetzten, Mantegnas berühmtem Werke ähnlichen Triumph Caesars, der der Inschrift zufolge 1504 in Venedig herausgegeben ist, ferner eine ebenfalls mantegneske allegorische Darstellung, die er als „Istoria Romana" bezeichnet und mit der Inschrift „opus Jacobi" versehen hat. Ein dritter Holzschnitt eine thronende Madonna mit Rochus und Sebastian, die öfter kopiert wurde, trägt die Inschriften „Benedictus Pinxit" und „Jacobus Fecit".

Digitized by Google

Für die Madonna wie besonders für die den Thron schmückenden Darstellungen hat der Zeichner Motive und Kompositionen aus Kupferstichen Schongauers benutzt. Die Zeichnung ist im Detail recht mangelhaft, die einzelnen Glieder oft in falschem Verhältnis zu einander, schlecht verbunden und bewegt, die Gewandfalten knittrig und sehr wenig stofflich. In der Technik ist der Gegensatz zum früheren venezianischen Umrissschnitt höchst auffallend. Der Gesamtton ist ganz dunkel, nur wenige Flächen sind hell beleuchtet, alles übrige von engen, scharf gezogenen, nach dem Licht zu sich verdünnenden Schraffierungslinien bedeckt, die schräg gegen den Umriss gestellt und nur wenig gebogen sind.

Von einem anderen Holzschneider, der öfter „bMo" zeichnet, und der ohne Grund mit dem Kupferstecher Benedetto Montagna identifiziert worden ist, besitzen wir einige vortreffliche Arbeiten mantegnesker Zeichnung, wie z. B. den Johannes den Täufer in den Sermones des Britannicus von 1500, die den schraffierten Stil noch in diskreten, sehr lebendigen Formen verwendet zeigen. Der schraffierte Stil wird in Venedig so schnell und allgemein herrschend, dass wir nach 1500 nur sehr selten noch einen neu hergestellten Holzschnitt im Umrissstil antreffen. Im grossen und ganzen könnte man nach prinzipiellen Verschiedenheiten im Anfange des XVI. Jahrhunderts zwei Stilrichtungen unterscheiden. Die eine bewahrt in den Schraffierungen noch den Charakter der Federzeichnung. Die kernigen, kräftigen, ganz mantegnesken Formen sind mit unregelmässigen, bewegten Massen von Linien, die meist in absetzenden Bündeln der Längsrichtung der Glieder oder Falten folgen, modelliert, Licht und Schatten stark gegen einander abgesetzt. Dieser Art sind besonders die charaktervollen Rundbilder der „Vite dei santi padri" von 1501, eines Buches, das sich auch durch sehr geschmackvolle Umrahmungsstücke mit schraffierten Ornamanten auf schwarzen Grunde und einen schönen xylographischen Titel auszeichnet, und eine Serie von anderen, wohl zu Schmuckstücken für Schachteln oder dergleichen bestimmten, aber auch auf Titelblättern verwendeten Holzschnitten mit mythologischen und allegorischen Darstellungen (Pavia, Wien und Paris).

Die andere Stilrichtung ist viel weniger individuell und behandelt die Modellierung ganz schematisch durch regelmässige Züge wenig gerundeter, ziemlich glatter und enger Schraffierungslinien, die schräg gegen den Umriss gestellt sind. Die Formen, die überhaupt in Bewegungen, Typen und Falten-

wurf meist an einer grossen Monotonie leiden, erhalten durch dies System gleichmässiger Schraffierungen den Eindruck der Leblosigkeit und Schwere; der Charakter der Stoffe kommt nicht zur Geltung und der Reiz der Bilder beruht meist nur auf dem wirkungsvollen, kontrastreichen Gesamteindruck. Auch die überreiche, aber dem älteren Umrissschnitte gegenüber viel schwerere und gröbere Ornamentik ladet nicht zu näherer Betrachtung ein. Trotzdem es an einzelnen, wenigstens in der Ausführung sorgfältigeren und in der Zeichnung ansprechenderen Arbeiten nicht fehlt, so ist der Verfall des venezianischen Holzschnittes doch ein fast unbegreiflich rapider. Zwischen den frischen feinen Bildchen der Bibel von 1490 und dem leblosen Schematismus dieser Gruppe scheint eine Kluft, ein Abstand von vielen Jahrzehnten zu liegen. Hier sind ohne Frage die Holzschneider nichts anderes mehr als die die Zeichnung ausführenden Techniker. Die weise Beschränkung auf wenige gute Holzschnitte zur Illustration eines Buches macht einer Ueberladung des Textes mit schlechter Ware, mit Neuabdrücken alter Blöcke oder schwachen Nachschnitten in planlosem Durcheinander Platz.

Aus dem Missale Romanum, Venedig, B. Stagninus. 1506.

Aus der grossen Masse der Erzeugnisse dieser Zeit brauchen nur einige der besseren Bilderfolgen als Beispiele angeführt zu werden. Seit dem Beginne des XVI. Jahrhunderts widmen sich die venezianischen Drucker und Holzschneider mit ganz besonderem Eifer der Herstellung und Verzierung liturgischer Bücher.

Digitized by Google

Venedig und im besonderen die Druckerei der Giunta bildet im XVI. Jahrhundert, bis Antwerpen und die Plantin an ihre Stelle treten, das vornehmste und privilegierte Zentrum für den Druck solcher Werke. Giunta beginnt die lange Reihe seiner liturgischen Drucke mit dem gewaltigen, fünfbändigen Graduale und Antiphonarium von 1499 bis 1503, die mit grossen, reich figurierten Initialen geschmückt sind, und mit dem Officium B. Mariae Virginis und dem Missale in 8° von 1501, das zum ersten Male die viel benützte Serie der Darstellungen aus dem Leben Mariae und Christi enthält. Nicht weniger reich sind das grosse Missale Ord. Vallisumbrosae von 1503 und das Missale Praedicatorum von 1506 ausgestattet. Besonders hervorzuheben sind neben der langen Reihe Giuntascher Drucke die hübsch umrahmten feinen Bilder in dem von Bernardinus Stagninus am 30. Juli 1506 vollendeten Missale in 8° (s. Abb.) und im Breviarium Monasticum von 1506, die Grablegung im Missale Romanum in Folio von 1511, ferner etwa die von Gregorio de Gregoriis 1513 gedruckte Folioausgabe des Missale Romanum und das Officium B. M. V. desselben Druckers von 1512.

Häufig begegnen uns hier Kopien nach fremden Vorbildern, nach den Illustrationen der französischen Livres d'heures, nach Stichen von Schongauer, Dürer und anderen deutschen Künstlern, vor allem aber ist es Mantegnas Formenreichtum, der ausgebeutet wird. Von Illustrationen zu Büchern anderer Art wären zu nennen die Bilder zu Petrarcas Trionfi in den Ausgaben seit 1500, die feiner und schärfer geschnittenen zu dem 1512 von B. Stagnino gedruckten Dante, eine Serie von Kopien nach Dürers Apokalypse (1515—16), die Holzschnitte zum Apuleius von 1519, zum Livius von 1520 u. a. m. In diesen Büchern begegnet uns häufig neben vielen anderen das Monogramm „z. a.", dass man als Zeichen des Zoan Andrea Vavassore detto Guadagnino, anzusehen pflegt. Sein voller Name erscheint zuerst auf einer merkwürdigen Nachahmung der nordischen Biblia pauperum, die er „Opera nova contemplativa" nennt, und die aus Gegenüberstellungen von Szenen des alten und des neuen Testaments mit xylographischem erklärenden Texte besteht. Mehrere Kopien nach Dürerschen Holzschnitten beweisen, dass die Opera nuova nach 1510 entstanden sein muss. Ihr Kunstwert ist sehr gering in der Zeichnung sowohl wie in dem recht schematischen Schnitt. Die beste Arbeit Zoan Andreas ist wohl das „z. a." signierte Bildnis des Livius in der Ausgabe der Werke des Historikers von 1520, das nach einer alten Skulptur in Padua schon mit wirkungsvoller Verwendung von Kreuzschraffierungen ausgeführt ist.

Digitized by Google

Eine grosse Anzahl von Einzelblättern dieses Stils ist uns zum Teil nur in Fragmenten erhalten. Sie sind augenscheinlich für ein künstlerisch wenig anspruchsvolles Publikum bestimmt gewesen und beweisen, dass der Bilddruck in Italien dieselben Bedürfnisse für die Andacht im Hause, für die Belehrung und den Schmuck zu befriedigen hatte wie in Deutschland.

Von selbständig erfindenden Künstlern, die für den Holzschnitt tätig waren, kennen wir in Venedig in dieser Zeit nur einen einzigen, den Maler und Kupferstecher Jacopo de' Barbari, der aber sicher nicht selber in Holz geschnitten hat sondern nur mit Wahrscheinlichkeit als der Urheber der Vorzeichnungen für einige bedeutende Werke des Holzschnittes angesehen werden kann. Eine äussere Beglaubigung haben wir allerdings nicht, wenn wir den gewaltigen 1½ zu 2 Meter grossen, 1500 datierten Plan von Venedig und zwei ebenfalls umfangreiche mythologisch-allegorische Darstellungen Barbari zuschreiben, aber seine eigentümliche, ganz venezianische Formensprache ist in allen drei Werken unverkennbar. Die beiden allegorischen Holzschnitte, die den Kampf von Menschen gegen Satyrn, der Gesittung gegen die rohen Naturtriebe, darstellen, sind in der damals in Venedig üblichen Manier ausgeführt, der Stil der Zeichnung scheint die Technik des Holzschneiders nicht wesentlich beeinflusst zu haben. Die Ansicht von Venedig ist dagegen viel sorgfältiger und mit viel grösserer Anlehnung an den Charakter der Vorzeichnung geschnitten; sie könnte wohl eine Art von Faksimileschnitt sein, das heisst ein genauer Nachschnitt der Linienzüge der unmittelbar auf die Holzstöcke aufgetragenen Vorzeichnung, wie ihn die deutschen Meister damals schon von ihren Holzschneidern zu fordern begannen.

Wie in der Malerei gewinnt auch im Holzschnitt der venezianische Stil fast in ganz Oberitalien einen massgebenden Einfluss. Wir haben schon oben bei der Betrachtung der Anfänge des Buchholzschnittes eine Verzweigung der venezianischen Technik in Verona kennen gelernt, wir müssen hier nun noch einigen späteren Ablegern venezianischer Kunst unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

In Drucken von Brescia finden wir neben echt venezianischen Holzschnitten wie dem Titelblatte im „Fior di Virtù", das Bapt. Farfengo hier 1491 druckte, eine Reihe von Arbeiten, deren Technik offenbar der der venezianischen Petrarcaillustration von 1488 nahe verwandt ist. Schon im Jahre 1487 sind die blattgrossen Bilder zu Boninos de' Bonini Danteausgabe entstanden; derbe,

Digitized by Google

schraffierte, zum Teil sogar recht rohe Arbeiten gleichen Stils sind die 67 Illustrationen des ebenfalls von Bonino 1487 gedruckten Aesop, die zum Teil mehr oder weniger genaue Kopien nach den Darstellungen des Veroneser Aesops von 1479, zum Teil aber auch sehr gute, fein und weich geschnittene Originalkompositionen sind, das sehr sorgfältig und gleichmässig geschnittene Kanonbild des Missale Montis Carmel von 1490 und ein von den Karmelitern in Bergamo herausgegebener Einblattdruck mit der Verkündigung (London B. M.). Die vorzüglichste Leistung des Holzschnittes in Brescia ist das blattgrosse Titelbild zum Aesop von 1497, das den Autor in seinem Studio darstellt, ganz frei und elegant gezeichnet und ohne Schraffierungen ausgeführt.

Viel enger noch ist die Beziehnung des Holzschnittes in Ferrara zu Venedig. Wir kennen allerdings einige ganz selbständige, frühe Holzschnitte, offenbar gelegentliche Arbeiten von Künstlern der Schule Cosmè Turas, z. B. Papst Clemens V. zwischen zwei Kardinälen in den „Clementinae" von 1479, das ganz ähnliche Titelbild im „Alfraganus", das wir allerdings erst aus einer Ausgabe von 1493 kennen, das aber wahrscheinlich schon früher entstanden ist, den h. Maurelius mit zwei Mönchen im „Legendario di S. Maurelio" von 1489. Die Mehrzahl der ferraresischen Bücherholzschnitte zeigt aber durchaus venezianischen Charakter, und zwar im besonderen den Stil desjenigen venezianischen Holzschneiders, der sich im Livius und in anderen Büchern oft mit „F" bezeichnet. Es sind ausschliesslich Erzeugnisse der Presse von Ferraras rührigstem und geschmackvollstem Buchdrucker Lorenzo de' Rossi, in denen wir die mit Recht hoch geschätzten Holzschnitte dieser Art finden, so dass dem Drucker jedenfalls ein guter Teil des Verdienstes zukommt. Schon in der Legenda di S. Maurelio ist neben dem oben erwähnten Titelbilde autochthoner Kunstweise ein h. Georg von durchaus venezianischem Typus verwendet. Seit 1493, wie das Datum auf einer Umrahmung beweist, liess Lorenzo die grosse Reihe von herrlichen Holzschnitten anfertigen, mit denen er mehrere im Jahre 1497 herausgegebene Werke schmückte. Das Buch von den berühmten Frauen von Fra Filippo Foresti da Bergamo (s. Abb.) und die Briefe des h. Hieronymus in italienischer Uebersetzung gehören zu den feinsten und geschmackvollsten Leistungen der Buchausstattung.

Nach der Fertigstellung seiner beiden bedeutendsten illustrierten Bücher im Jahre 1497 scheint De Rossi seine Holzschneiderwerkstatt aufgelöst zu haben. Neue Arbeiten dieses Stils begegnen uns später nicht mehr in Ferrareser

Drucken. De Rossis Werkleute scheinen Ferrara überhaupt verlassen zu haben, denn wir finden sie nach dieser Zeit an einem anderen Orte, in Pavia wieder. Die erste Arbeit, die wir von De Rossis Holzschneidern nach ihrem Wegzuge aus Ferrara kennen, ist allerdings für einen Mailänder Drucker, für Leonard Pachel ausgeführt, dessen Missale Ambrosianum von 1499, neben Holzschnitten ganz anderer Art, ein prächtiges, grosses Bild, der h. Ambrosius zwischen Gervasius und Protasius, von der Hand unseres Meisters ziert. Obwohl der Holzschneider hier eine mailändische Zeichnung im Stile Ambrogio Borgognones wiederzugeben hatte, ist doch in der Technik, im Typus Gott Vaters und vornehmlich in der feinen Umrahmung der Stil der Ferraresen unverkennbar. Ausser diesem Holzschnitte finden wir keine weiteren Arbeiten dieser Art in Mailand, dagegen eine ganze Reihe vorzüglicher Werke hauptsächlich in Drucken des Johannes Paucidrapius in Pavia.

Bildnis der Trivulzia. Aus Foresti, de claris mulieribus. Ferrara, 1497.

Das am reichsten ausgestattete in Pavia von diesem Drucker herausgegebene Buch ist Guallas Sanctuarium Papie von 1505, das mit einer grossen Anzahl reizender Figürchen geziert ist. Den Zusammenhang mit Ferrara beweist hier besonders deutlich die Umrahmung des Titelblattes, die nach einem ferraresischen Original kopiert ist. Diese Umrahmung umgibt das höchst gelungene Bildnis des Autors. Ein noch vorzüglicheres Beispiel dieser seit dem Anfange des XVI. Jahrhunderts beliebten Art der Buchverzierung durch Autorbildnisse begegnet uns in Quintianus Stoas Buch „De Quantitate Syllabarum", von dem bisher nur die spätere Ausgabe von 1511 bekannt geworden ist. Autorbildnisse sind in einigen Paveser Drucken sogar und zwar besonders wirkungsvoll zur Verzierung von Initialen benutzt worden. Die Vorzeichnungen zu fast allen diesen Holzschnitten sind unzweifelhaft von lombardischen Malern geliefert worden, und deshalb die Formen

Digitized by Google

weicher und farbiger schraffiert als in einigen anderen, die, vielleicht selbständige Kompositionen des Holzschneiders, noch ganz und gar in der Weise der ferraresischen Illustrationen ausgeführt sind. In späteren Holzschnitten, z. B. dem im Galen von 1515 sind die Formen dem allgemeinen Zeitgeschmacke entsprechend stärker schraffiert.

Im Gegensatze zu den feinen ferraresischen und Paveser Holzschnitten haben die Mailänder Buchillustrationen mit wenigen Ausnahmen einen merkwürdig derben, handwerksmässigen Charakter. Der älteste Holzschnitt, den ein Mailänder Buch aufzuweisen hat, das Brustbild des Autors im „Breviarium iuris canonici" des Paulus Florentinus vom Jahre 1479, verdiente allerdings diese Bezeichnung durchaus nicht. Das recht natürlich aufgefasste, einfache Profilbild des schreibenden Mönches und das Büchergestell vor ihm sind äusserst sorgfältig geschnitten, finden aber unter den Mailänder Bücherholzschnitten kein Analogon, wohl aber unter den frühen Kupferstichen. Nur zwei Einzelblätter können ihm an die Seite gestellt werden, ein h. Martin aus der Sammlung Cavalieri in Mailand, dessen jetziger Besitzer nicht bekannt ist, und das Fragment einer Madonna mit Sebastian und Rochus in Berlin (Schreiber 1148). Die stilistische Verwandtschaft dieser drei Holzschnitte mit den frühesten Mailänder Kupferstichen ist bemerkenswert.

Mit diesen ersten Mailänder Holzschnitten lässt sich in den späteren, die wir seit 1488 in Büchern verfolgen können, ein technischer Zusammenhang nicht wahrnehmen, wenn auch überall in der Zeichnung der Charakter der lokalen Malerschule sich geltend macht. Das grosse Kanonbild in dem von Ant. Zarotus 1488 gedruckten Missale Ambrosianum ist recht hart in groben Umrissen und mit dicken, kurzen Schraffierungen geschnitten. Die späteren Holzschnitte sind etwas leichter und eleganter behandelt, aber immer recht nüchtern und reizlos. Die Umrisse sind ziemlich stark und eckig gebrochen, die geraden, weit gestellten Schraffierungen ohne Beweglichkeit, die Typen besonders eintönig in Form und im Ausdrucke. Zu erwähnen sind unter anderen die Illustrationen in Gafurius' „Theorica Musicae" von 1492, in seiner „Practica Musicae" von 1496 und in anderen Werken desselben Autors, ferner das Titelbild zur Vita di S. Girolamo und zu den Sermoni des h. Bernardus von 1495, der Antichristus von 1496, dann der Aesop von 1497 und der Fior di Virtù von 1499; die Holzschnitte im Legendario di S. Padri von 1497 sind, wie die vieler anderer mailändischer Drucke, nach venezianischen Originalen kopiert.

Digitized by Google

Zu den besseren Arbeiten dieser Gattung gehören die zahlreichen grossen Illustrationen zum Specchio di anima und zum Thesauro spirituale von 1498 im Berliner Kabinet.

Nur technisch interessant sind vier Metallschnitte in einem Petrarca von 1494, die ziemlich genau die Florentiner Kupferstiche kopieren, und eine ebenfalls nach einem Florentiner Kupferstich kopierte Verkündigung in dem schon erwähnten Missale Ambrosianum von 1499. Die vier Triumphbilder in Metallschnitt stehen technisch den Illustrationen, die Gio. Batt. Sessa in Venedig verwendet, sehr nahe. Es ist sehr wahrscheinlich, dass wie diese Metallschnitte im Petrarca und im Missale Ambrosianum, die offenbar eine Nachahmung der deutschen Schrotblätter sein sollen, auch die ähnlichen Arbeiten in venezianischen Drucken des Mailänders Sessa nicht in Venedig sondern in Mailand oder wenigstens von Mailänder Technikern ausgeführt worden sind.

Einzelne andere, mehr individuelle Holzschnitte sind dagegen auch künstlerisch von grossem Interesse; so besonders das Titelbild zu dem archäologischen Gedicht des „Pittore prospettico Milanese" (Rom, Casanatense), das ohne Zweifel von Bramantino gezeichnet ist, dann das ganz frei und breit, aber etwas schwerfällig geschnittene Autorbild in den Rime des Bellinzoni (1493), dessen Zeichnung die Genialität Leonardos immerhin noch zur Geltung kommen lässt. Besondere Erwähnung verdienen unter anderen noch das kleine Madonnenbildchen in Bernardino de Bustis Mariale von 1492 und die poetische Liebesszene in Fossos Inamoramento di Galvano. Von bedeutender Wirkung sind zwei foliogrosse Einzelblätter, von denen sich die Holzstöcke in der Gallerie in Modena erhalten haben. Sie stellen, das eine Christus als Schmerzensmann, das andere Christus das Kreuz tragend, beide in Halbfigur, dar, und sind ganz vorzüglich sorgfältig und ausdrucksvoll, augenscheinlich nach Zeichnungen oder Gemälden Andrea Solarios geschnitten. Die Umrahmung des Ecce Homo zeigt auch im Ornament spezifisch mailändischen Charakter.

Man sieht, dass auch der im allgemeinen etwas trockene Stil des Mailänder Holzschnittes eine grosse Zahl freier Bildungen zuliess. Die Vorzeichnungen der einzelnen bedeutenderen Meister scheinen hier mehr wie sonst zur Geltung gekommen sein. Das ist auch wohl der Fall bei mehreren besonders vorzüglichen Holzschnitten, die Mailänder Drucker in einigen für den Markgrafen Lodovico von Saluzzo in dessen Residenz hergestellten Büchern verwendet haben. Der Hieronymus in reicher, geschmackvoller Einfassung in Vivaldus' Buche „de

Digitized by Google

veritate contricionis" (1503) ist ein sehr sorgfältiger, farbig wirkender Schnitt mit feinen, engen Schraffierungen; eine Arbeit derselben Hand finden wir in der 1503 in Savona von Francesco Silva gedruckten Ausgabe der „Polyanthea" des Nanus Mirabellius. Noch bedeutender sind die beiden Holzschnitte in dem anderen in Saluzzo gedruckten Werke des Vivaldus, dem „Opus Regale" von 1507. Das Brustbild des Markgrafen, das sich in scharfem Profil von dem tiefschwarzen Grunde abhebt, eines der besten uns bekannten Holzschnittporträts überhaupt, verdankt seine bedeutende Wirkung offenbar der Vorzüglichkeit der Vorzeichnung, denn die Darstellungen der Umrahmung sind ihm gegenüber recht mässig. Ueberhaupt mangelt der Ornamentik der Mailänder Bücher die Leichtigkeit der Formengebung und die Sorgfalt und Schärfe in der Ausführung der Details, von der die Wirkung der ornamentalen Formen zumeist abhängt.

Die Unselbständigkeit in der stilgemässen Formenbehandlung, die dem Mailänder Holzschnitt eigen ist, führt ihn im Anfange des XVI. Jahrhunderts in die unmittelbare Abhängigkeit vom Kupferstich. Wir können in einer Reihe von Holzschnitten, besonders z. B. in den „Gesta B. Veronicae" von Isidorus de Isolanis (1518), in der „Trivultias" des Andreas Assaracus (1518), im „Decretum super flumine Abduae" von 1520 eine direkte Nachahmung des Stiles wahrnehmen, der uns aus einer Gruppe von Kupferstichen der Leonardoschule, die Cesare da Sesto zugeschrieben werden, wohl bekannt ist. Aehnlicher Art, aber in einzelnen Gestalten und in der Formengebung noch viel stärker und unmittelbarer von Leonardo beeinflusst sind die zahlreichen, zum Teil grossen Holzschnitte in der 1521 in Como, aber von einem Mailänder gedruckten Uebersetzung des Vitruv von Cesare Cesariano.

In Modena ist Domenico Richizola der einzige Drucker, dessen Bücher einige interessante Holzschnitte aufzuweisen haben, die von derselben Hand herzurühren scheinen wie das oben erwähnte Titelbild zu dem 1493 in Ferrara gedruckten Alfraganus. Es ist das eine Anbetung der Könige in der Legenda S. Trium Regum von 1490, eine Madonna in Antonio Cornazanos Vita di N. Donna und eine Reihe von Bildern zu Lichtenbergers Prognosticatio, die den Holzschnitten der Mainzer Ausgaben nachgebildet sind. Sie finden sich in zwei undatierten Ausgaben Richizolas und sind schon 1492 von einem anderen Drucker kopiert worden.

Nach Modena hat man zu Unrecht einen der vorzüglichsten Vertreter des italienischen Bilddruckes, den unbekannten Meister, der seinen Namen auf seinen

Digitized by Google

Kupferstichen und Holzschnitten durch die Buchstaben I. B und einen Vogel andeutet, versetzt, weil man ihn irrtümlich mit dem Modeneser Goldschmied Giovanni Battista del Porto identifizieren zu können glaubte. Er gehört jedoch stilistisch ohne Zweifel zur Bologneser Schule. Die Anlehnung an die Kunst Francesco Francias tritt besonders deutlich in den Bewegungen, in den Typen und im Faltenwurf hervor. Die landschaftlichen Hintergründe lassen ein eingehendes Studium Dürerscher Kupferstiche und Holzschnitte, deren technische Behandlung der Details ihm überhaupt als Vorbild gedient haben muss, vermuten. Von den 11 uns bekannten Holzschnitten des Meisters I. B. behandeln 6 mythologische Gegenstände, die auch in seinen Kuspferstichen überwiegen und ihn ganz auf den Wegen des Humanismus zeigen. Die Zeichnung der Holzschnitte stimmt durchaus mit dem Charakter der Kupferstiche, von denen einer aus dem Jahre 1503 stammt, überein, in der technischen Ausführung weichen die einzelnen Blätter aber stark von einander ab. Sie scheinen nicht von dem Meister selber in Holz geschnitten zu sein, da zwei der Holzschnitte ausser seinem Monogramm noch ein anderes Zeichen (AAM?) tragen, das neben jenem doch wohl nur auf den Holzschneider bezogen werden kann.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der Meister J. B. in Venedig gearbeitet hat. Wir finden den Holzschnitt mit dem h. Hieronymus in einem in Venedig gedruckten Missale verwendet, und die Kreuzigung in Lucantonio Giuntas Missale von 1523 kopiert; überhaupt ist die Technik seiner Holzschnitte der venezianischen sehr verwandt. Die vorzüglichsten und wahrscheinlich späteren Blätter, wie besonders der David, scheinen mehr Faksimileschnitt, in dem der Holzschneider sich streng an die Zeichnung hielt, zu sein, in anderen dagegen überwiegt der technische Charakter des venezianischen Holzschnittes. Auch der Kupferstecher Marcantonio Raimondi scheint den einzigen Holzschnitt, den wir von ihm kennen, in Venedig ausgeführt oder wenigstens gezeichnet zu haben. Die Technik ist trotz enger Anlehnung an Marcantons Zeichen- und Stechweise im Grunde doch venezianisch. Der Holzstock hat auch in einem venezianischen Drucke, in den von den Brüdern Dal Gesù, denselben, die auch Marcantons Kopien nach Dürers Marienleben mit ihrer Marke in den Handel brachten, 1511 herausgegebenen „Epistole et Evangeli“ Verwendung gefunden. Wir begegnen überhaupt in einigen in Venedig und zwar gerade von eben jenen Brüdern Dal Gesù verlegten Büchern einer grossen Anzahl von Holzschnitten, die augenscheinlich nach Zeichnungen eines bolognesischen Künstlers hergestellt

Digitized by Google

sind. Es ist das eine Reihe von neuen Bildern, die in der Ausgabe des „Legendario dei Sancti“ (Voragine) von 1518 den älteren Illustrationen der Ausgabe von 1501 hinzugefügt sind, schwache, weichlich schraffierte Holzschnitte, die im Stil der Zeichnung mit Francesco Francia und deshalb auch mit den Arbeiten seiner Schüler Marcantonio und J. B. mit dem Vogel grosse Verwandtschaft zeigen.

Dem venezianischen Holzschnitte, von dem, wie wir gesehen haben, die Erzeugnisse aller anderen oberitalienischen Druckorte mehr oder weniger abhängig sind, lässt sich in Italien nur eine selbständige, in sich geschlossene Gruppe von Holzschnitten gegenüberstellen, die ihr an künstlerischer und technischer Bedeutung gleich steht, in mancher Hinsicht sogar überlegen ist. Ja, man darf ohne Uebertreibung sagen, dass die Florentiner Buchillustration in ihrer kurzen Blütezeit das künstlerisch Vollendeteste und Geschmackvollste hervorgebracht hat, was auf diesem Gebiete überhaupt geschaffen worden ist. Nur an Reichtum der Ornamentik steht sie den Venezianern nach, die ihre grossen Erfolge hierin wohl in erster Linie ihren Beziehungen zur Plastik verdanken.

Von den Erzeugnissen der älteren Florentiner Holzschneider, deren lebhafte Tätigkeit, wie schon erwähnt, durch ein Dokument aus dem Jahre 1430 bezeugt wird, scheint uns nichts erhalten geblieben zu sein. Wir können die Entwickelung der Xylographie in Florenz erst seit ungefähr 1490, seit sie zur Buchillustration herangezogen wurde, verfolgen. Auch die wenigen Einzelblätter, die bisher bekannt geworden sind, gehören alle schon den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts oder dem Beginne des XVI. an.

Vor der Verwendung des Holzschnittes zur Buchausstattung hatte in Florenz ein deutscher Drucker, Nicolaus Lorenz aus Breslau, den Versuch gemacht, den Kupferstich an die Stelle der Miniaturen in gedruckten Büchern zu setzen. Antonio Bettinis „Monte Santo di Dio“, den er 1477 herausgab, ist mit drei auf die Blätter des Buches selber gedruckten Stichen von der Hand eines Florentiner Künstlers verziert, Berlinghieris „Sette Giornate della Geografia“ von ca. 1480 stattete er mit einer Reihe gestochener Landkarten aus. Die Unmöglichkeit, den Kupferstich in grösserer Ausdehnung zur Illustration heranzuziehen, scheint Meister Nicolaus aber erst bei seinem dritten Werke, der 1481 gedruckten grossen Ausgabe des Dante mit Landinis Commentar, eingesehen zu haben. Einige, und zwar gerade die vornehmsten, auf Pergament gedruckten Exemplare haben überhaupt keine Illustrationen, in den meisten anderen sind nur zwei oder drei der Kupferstiche an die zu diesem Zwecke freigelassenen Stellen des

Textes eingedruckt, und nur in wenigen Exemplaren sind dann, und zwar erst später, Abdrücke der übrigen 16 oder 17 fertiggestellten Platten eingeklebt worden. Der Drucker hat also hier den Versuch mitten in der Arbeit aufgegeben, weil der Abdruck der Platten im gedruckten Buche technisch zu schwierig und kostspielig war oder künstlerisch zu wenig befriedigend ausfiel. Mag der Grund aber auch ein anderer gewesen sein, jedenfalls ist seitdem bis in das XVI. Jahrhundert hinein in Florenz nur noch ganz vereinzelt der Kupferstich zur Buchillustration zur Verwendung gekommen, man muss also wohl das Verfahren nicht nur für unpraktisch, sondern auch für unschön gehalten haben.

Dass die Florentiner Drucker hierbei einem richtigen künstlerischen Gefühle folgten, beweist am besten der grosse Erfolg ihrer Bemühungen, in dem Holzschnitte einen geeigneteren Gehilfen zu gewinnen. In der Tat ist der Holzschnitt sowohl praktisch, weil der Block sich in den Letternsatz einfügen und zugleich mit ihm abdrucken lässt, als auch besonders künstlerisch, wie man erst in neuerer Zeit wieder eingesehen hat, der einzig vollkommen befriedigende Schmuck für das gedruckte Buch. Allerdings ist es nur der einfache, die starke Hervorhebung der Details und allzu malerische Wirkungen vermeidende feine Umrissschnitt, der sich dem Satzbilde so harmonisch einfügt und in so vollendeter Weise der Gesamtwirkung des Blattes dient. Der florentinische Buchholzschnitt beschränkt sich deshalb in seiner besten Zeit fast vollständig auf die Umrisszeichnung. Nur sehr selten, besonders in Bildern grösseren Formates werden die tiefen Schatten durch kräftigere Schraffierung hervorgehoben.

Die frühesten Beispiele des Florentiner Buchholzschnittes haben wir vielleicht in einigen Bildern zu erkennen, deren technische Ausführung bei durchaus florentinischem Charakter der Zeichnung, von der sonst in Florentiner Drucken durchgängig üblichen ziemlich stark abweicht. Sie scheinen vor 1490 entstanden zu sein, da das eine, die Kreuzigung, in dem ersten Drucke, in dem wir es verwendet finden, in Cavalcas Specchio di Croce vom 27. März 1490, schon von der stark abgenutzten Platte abgezogen ist. Der zweite dieser Holzschnitte, Christus als Schmerzensmann zwischen zwei Engeln, ist uns erst aus Savonarolas Trattato dell'Umilità von 1492, der dritte, ein h. Franciscus, gar erst aus Bonaventuras Aurea Legenda von 1509 (Phil. Giunta) bekannt. Die geraden Parallelschraffierungen sind ziemlich grob und eintönig geschnitten. Wahrscheinlich waren diese Bilder, deren fast quadratisches Format in Florentiner Drucken der Zeit auch ganz ungewöhnlich ist, ursprünglich gar

Digitized by Google

nicht für die Verzierung von Büchern bestimmt, sondern sind erst nachträglich zu diesem Zwecke benutzt worden.

Die technische Vollendung der frühesten Florentiner Buchholzschnitte seit 1490 setzt als selbstverständlich eine vorhergehende lange Schulung der Holzschneider voraus, von der die erwähnten Bilder die einzigen erhaltenen Zeugnisse sein mögen. Sie deuten vielleicht auf ein dem Buchholzschnitt unmittelbar vorhergehendes Stadium der Entwickelung des Florentiner Holzschnittes hin, der, wie wir das auch anderwärts beobachten konnten, nach längerer Verwahrlosung erst durch die Buchdrucker und durch die von ihnen herangezogenen Künstler wieder neue Belebung erfahren haben mag. Jedenfalls bewegt sich der Holzschnitt in Florenz von nun an im engsten Anschlusse an die Malerei. Der Stil der leitenden Meister spricht sich überall mehr oder weniger deutlich aus. Man hat deshalb auch hier, wie in Venedig, die Vorzeichnungen zu den Holzschnitten den grossen Malern zuschreiben wollen und dabei Botticelli an erster Stelle genannt. Mit solchen Zuschreibungen, die sich aber auf einen weiteren Kreis von Künstlern erstrecken müssten, hat man jedoch nur soweit Recht, als man damit der Vorzüglichkeit der Holzschnitte Gerechtigkeit widerfahren lassen und ihre enge stilistische Verwandtschaft mit der Kunstweise jener Meister zum Ausdrucke bringen will. Wir haben aber keinen Anhaltspunkt irgend welcher Art, die Vorzeichnungen selbst der besten Arbeiten bestimmten Künstlern ersten Ranges zuzuteilen. Das wird schon dadurch unmöglich, dass die Holzschneider augenscheinlich ihre Vorlagen, wenn sie ihnen von anderer Seite geliefert worden sind, mit der grössten Freiheit benutzt haben. Kein Bild macht den Eindruck eines Faksimileschnittes, wie sie uns in Oberitalien mehrfach begegnet sind, nie scheinen die Zeichner, wie das in Deutschland üblich wurde, die Darstellung auf den Block selber vorgezeichnet zu haben. Ueberall sind die Handschrift und die technischen Gewohnheiten des Holzschneiders massgebend für die Wiedergabe des Details, der Typen, der Hände, der Haare, der Falten und dergleichen, in denen bei einem wirklichen Faksimileschnitt die Eigenart des Meisters noch erkennbar sein müsste; überall herrscht eine Gleichmässigkeit der Formenbehandlung, die nur auf die technische Routine des Holzschneiders zurückgeführt werden kann. Die Technik ist in Florenz viel gleichförmiger als in Venedig; wir finden hier auch im XV. Jahrhundert keine einzige Künstler- oder Werkstattbezeichnung, wie sie uns in Venedig begegneten.

Wir können also nicht die Individualitäten der massgebenden Florentiner

Meister in den einzelnen Holzschnitten wiedererkennen, sondern nur die verschiedenen Stilrichtungen der monumentalen Kunst in den einzelnen Gruppen, in die die Florentiner Holzschnitte nach ihren technischen Eigentümlichkeiten sich gliedern lassen, verfolgen.

Die Zeichner der Holzschnitte schöpfen im allgemeinen aus dem reichen Schatze von Beobachtungen und Motiven, den die führenden Meister aufgespeichert hatten; in mehreren Fällen können wir sogar die direkte Benutzung berühmter Werke nachweisen wie der Thomasgruppe von Verrocchio, der Stickereien Pollaiolos in der Domopera usw. Aber doch ist die Fülle der verschiedenen, den gewohnten Kreisen ganz fern liegenden Darstellungen so gross, die Schilderung auch solcher ganz neuen Gegenstände durch wenige Figuren und noch weniger Beiwerk mit den bescheidensten Mitteln an Linien oft so treffend und lebendig, dass der aufmerksame Betrachter kaum in die Gefahr kommen wird, diese Künstler und ihre Arbeiten zu gering zu bewerten. Die Gewohnheit der selbständigen Naturbeobachtung hatte sich von den grossen Meistern als wertvollstes Ergebnis ihres Unterrichtes auch auf die minder bedeutenden übertragen. Die Frische und Freudigkeit des eigenen Findens oder Verstehens der Formen, die grosse Anspruchslosigkeit des Vortrags und dabei ein bewunderungswürdiges Geschick in der Komposition und feines Gefühl für das richtige Mass in den Bewegungen und in der Andeutung der einzelnen Formen verleihen diesen Holzschnitten einen unwiderstehlichen Reiz.

Obwohl sich die ganze Entwickelung des spezifisch florentinischen Holzschnittes auf die kurze Zeit von kaum 15—20 Jahren zusammendrängt, seine Blüte kaum länger als 10 Jahre gedauert hat, so lässt sich doch, trotz der grossen Einheitlichkeit des Grundtypus, eine abwechslungsreiche Fülle verschiedener Stilabwandlungen in der Zeichnung und in der Technik beobachten. Diese Stilgruppen folgen nicht immer eine auf die andere, sie schieben sich vielmehr nebeneinander her.

Als die älteste können wir eine Gruppe von Holzschnitten betrachten, nicht nur weil sie in den frühesten illustrierten Drucken von 1490 und 1491 ausschliesslich vorkommt, sondern auch weil die Einfachheit der Zeichnung und der Ausführung ihr den anderen gegenüber einen zweifellos primitiven Charakter gibt. Die Zeichnung ist in allen Holzschnitten dieses „strengen“ Stils ausgesprochen botticellesk, die Kompositionen, von grosser Lebendigkeit und dramatischer Konzentration, sind auf sehr wenige Personen beschränkt, die Technik

Digitized by Google

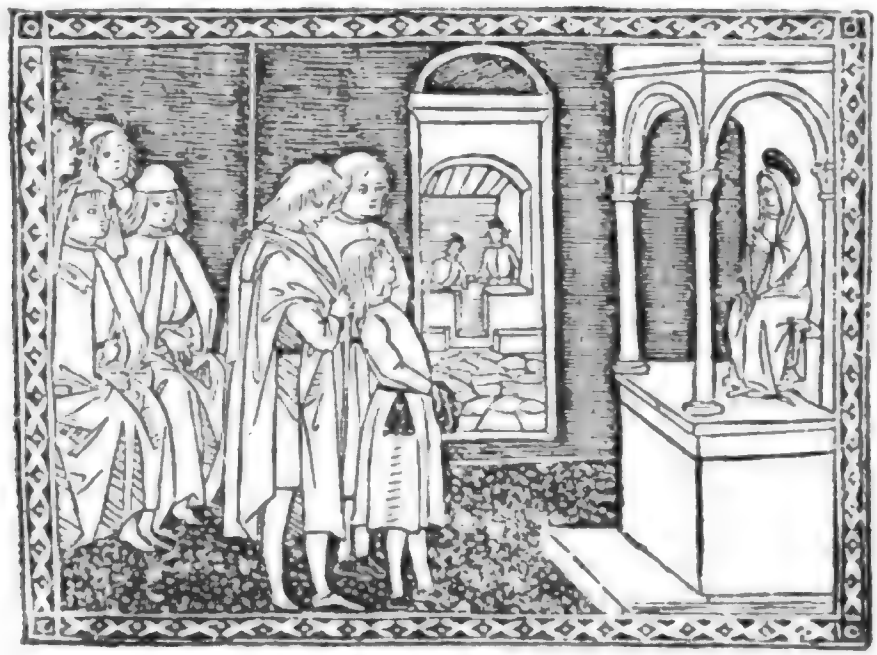
ist einfach in ziemlich dicken Linien, fast ganz ohne Schraffierungen und mit sehr wenig Innenzeichnung. Formen und Falten sind florentinisch rund, die Linien aber von einer gewissen Herbheit und Ungleichmässigkeit.

Eine nicht bloss äusserliche Besonderheit der Florentiner Arbeiten sind die schmalen ornamentierten Umrahmungen der Holzschnitte, die hier fast regelmässig anzutreffen sind, während sie anderwärts ausser bei Titelbildern zu den Seltenheiten gehören. Besteht der venezianische Holzschnitt im wesentlichen in der äusserst feinen Wiedergabe einer scharf, aber skizzenhaft ausgeführten Federzeichnung, so sucht der Florentiner Holzschneider seine Darstellung durch Hintergrund, Seitenstücke oder Seitenfiguren zu einem vollständigen, in sich geschlossenen Bilde abzurunden. Hierzu sollen die Umrandungen mitwirken, deren Ornamentik mit merkwürdiger Gleichmässigkeit den Stilwandlungen der Holzschnitte selber folgt, so dass fast allein nach ihnen die Stilgruppen bestimmt werden könnten. In dieser ältesten Gruppe ist ihrem ganzen Charakter entsprechend die Umrandung sehr einfach und fast immer die gleiche, aus einer Folge von dreieckigen Blättern und je fünf Punkten in den Ecken zusammengesetzt, alles weiss auf schwarzem Grunde, oft noch von einer inneren und einer äusseren Einfassungslinie begleitet.

Zu den schönsten Beispielen dieser Gattung gehören die Titelbilder in den „Laude" des Jacopone da Todi von 1490, in „El modo di insegnare compitare", im „Lunare" des Bernardo de Granollachis von 1491, die reizenden Bildchen und Borduren in Calandris Aritmetica desselben Jahres und besonders die zahlreichen Illustrationen im „Fior di Virtù", dessen Titelblatt frei nach dem der venezianischen Ausgabe von 1490 kopiert ist. Dieser Gruppe gehören auch die meisten Holzschnitte in den Originalausgaben der „Rappresentazioni Sacre", einer Art von Textbüchern für die jährlich aufgeführten geistlichen Schauspiele an. Gewöhnlich ist das erste Blatt dieser Heftchen mit dem Bilde des Engels, der bei der Aufführung den Beginn des Spieles und seinen Inhalt angiebt, und mit einer Darstellung der Hauptszene des Stückes geschmückt. Ausser diesen Rappresentazionen sind auch zahlreiche weltliche Erzählungen und Dichtungen mit solchen überaus feinen und poesievollen Holzschnitten ausgestattet. Besonders reizvoll sind z. B. die Bilder in der „Storia di Ippolito Buondelmonti e Dianora Bardi", in der „Historia della Morte di Lucrezia" in den „Laude devote di diversi autori" (s. Abb.) und andere mehr.

Eine Weiterbildung dieses frühesten „strengen" Stils können wir in einer

zweiten Gruppe von Holzschnitten feststellen, die sich von der ersten besonders durch grössere Freiheit und grösseren Reichtum der Kompositionen, Detaillierung der Zeichnung und Feinheit und Schärfe des Schnittes unterscheidet. In der breit erzählenden Darstellungsweise folgen die Zeichner vieler dieser Bilder, im Gegensatze zur mehr dramatischen Richtung der ersten, botticellesken Gruppe, offenbar dem Vorbilde des grossen Freskomeisters Domenico Ghirlandaio, während in einer grossen Zahl anderer Holzschnitte der lebhafte, sensible Stil Filippino Lippis, des Schülers Botticellis unverkennbar ist. Die Schraffierungen



Aus den Laude devote di diversi autori. Florenz.

sind feiner und enger, alle Linien viel dünner und die Details sorgfältiger ausgearbeitet; Boden und Hintergründe von Bergen, Türen und dergleichen sind sehr häufig ganz schwarz gelassen und nur mit einzelnen weissen Linien und Punkten belebt, auch sonst kleinere Gegenstände, wie Hüte, Heiligenscheine, Waffen, Zaumzeug und dergleichen ganz schwarz. Die Umrandungen zeichnen sich vor denen der ersten Gruppe ebenfalls durch grössere Mannigfaltigkeit und reichere Ornamente aus. Besonders häufig sind Band-, Stab-, Würfel- oder Perlenmuster und Reihen von Akanthusblättern.

Vorzügliche Arbeiten dieses Stils enthalten die 1495 für Piero Pacini gedruckten „Epistole et Evangeli“. Hier ist neben Holzschnitten älteren Stils aus

Digitized by Google

anderen Büchern, wie Bonaventuras Meditazioni und einzelnen Rappresentazionen, eine Reihe neuer Bilder zur Verwendung gekommen, die sich von jenen älteren aussondern lassen. Ein geschmackvolles reiches Ornament, weiss auf schwarzem Grunde, mit Apostel- und Evangelistenfiguren bildet den Titel, Halbfiguren von Propheten und Aposteln sind wie Initialen an den Beginn der Abschnitte neben die Holzschnitte mit Darstellungen aus der biblischen Geschichte gestellt. Die 128 neuen Illustrationen schliessen sich in einigen Fällen an Darstellungen der venezianischen Bibel von 1490 an, in anderen benutzen sie mit der gleichen Freiheit und Selbständigkeit Motive aus Florentiner Kunstwerken, zum grössten Teil scheinen sie aber ganz frei erfunden zu sein.

Der Verleger dieses hervorragendsten Werkes der Florentiner Buchillustration, Piero Pacini da Pescia (1495—1514), hat von allen Florentiner Verlegern auf schöne Ausstattung der Bücher, die er von verschiedenen Druckern herstellen liess, den grössten Wert gelegt. Aus seiner Officin gehen die meisten und geschmackvollsten Illustrationswerke hervor. Ein bestimmter Zusammenhang zwischen den einzelnen Druckereien und den Holzschneidern, wie wir ihn in Deutschland mehrfach beobachten konnten, lässt sich in Florenz nicht feststellen, zumal sich hier die Verleger- und die Druckertätigkeit früh getrennt zu haben scheint, und die Angaben über Verleger und Drucker in den Büchern schwankend und oft mangelhaft sind. Die Holzschneider oder Werkstätten scheinen unabhängig von den Druckern auf Bestellung gearbeitet zu haben. Nur in den Drucken des Francesco di Giovanni Benvenuto (1511—46) haben die Holzschnitte einen gleichmässigen, einheitlichen Charakter; er allein scheint eigene, aber keineswegs hervorragende Arbeiter beschäftigt zu haben.

Höchst anziehende Seitenstücke zu den Illustrationen der „Epistole et Evangeli" bilden die Holzschnitte zu Boccaccios anmutiger Dichtung „Ninfale Fiesolano", die sich nur in einer späten Ausgabe von 1568 erhalten haben, aber, wie die Verwendung einzelner Bilder in Drucken des XV. Jahrhunderts beweist, sicher um 1495 entstanden sind. Der Künstler ist in der Verschmelzung des antiken oder antikisierenden Gegenstandes mit modern temperamentvoller Empfindung noch weiter gegangen als der Dichter. Er weiss in reizender Naivität die nur allzu menschliche Leidenschaft des Liebhabers der schönen Nymphe seine Lust und seinen Schmerz, die Sorge der Mutter um den liebeskranken Sohn durch wenige Züge, oft durch eine Bewegung unmittelbar anschaulich zu machen und dem Beschauer seine eigene Freude an der Arbeit mitzuteilen.

Digitized by Google

Es sind entzückende Meisterwerke in ihrer Natürlichkeit und Frische der Schilderung, wenn auch die technische Ausführung härter und eckiger und weniger fein ist als in vielen anderen Holzschnitten, oder vielleicht nur so scheint, weil wir nur späte, schlechtere Abdrücke vor uns haben.

Gegenstände ganz anderen Charakters hatten dieselben Meister in den zahlreichen Illustrationen zu den Schriften Girolamo Savonarolas, des engherzigen Feindes der Kunst und der Lebenslust zu behandeln. Der eifervolle Mönch

Aus Savonarolas Compendio di rivelazione. 1496. Pacini.

selber mag nicht viel Freude an ihnen gehabt haben, denn auch hier herrscht derselbe formenfrohe Sinn, der unzerstörbare Genius des künstlerischen Empfindens und die Sinnlichkeit, die er bekämpfte, wie in den Bildern zum Boccaccio. Unter den zahlreichen Holzschnitten in Savonarolas Schriften sind die zum „Compendio di rivelazione" (1496 Pacini, s. Abb.), zur „Operetta sopra i dieci commandamenti" (von Giov. Morgiani) und zur „Predica dell'arte del ben morire" die vorzüglichsten. Von anderen Büchern seien genannt die „Fioretti di S. Francesco" (1497, Pacini) und die Trionfi Petrarcas (1499, Pacini).

Wie die verschiedenen Stilarten, die in schneller Folge eine aus der anderen sich entwickelten, längere Zeit nebeneinander in Uebung blieben, das zeigt recht

Digitized by Google

deutlich das umfangreichste Illustrationswerk, das in Florenz entstanden ist, Pulcis Ritterroman „Morgante maggiore", den der unermüdliche Piero Pacini am 23. Januar 1500 (flor. Stils, 1501 gewöhnlicher Rechnung) herausgab. Unter den offenbar für das Buch selber angefertigten Holzschnitten befinden sich viele, die den Stil und die Umrandungen der ältesten Gruppe zeigen, daneben andere ganz in der Weise der zweiten Gruppe (Epistole et Evangeli und Ninfale Fiesolano) und endlich eine Anzahl, die ein neues Stadium in der Entwickelung

Aus Pulcis Morgante maggiore. 1500. P. Pacini.

des florentinischen Holzschnittes bezeichnen (s. Abb.). Die Proportionen der Gestalten sind meist kurz, die Formen sehr weich und rund, die Extremitäten, besonders der Kopf und die lebhaft agierenden Hände ziemlich gross, die Kompositionen sind viel reicher und mit einer weit grösseren Anzahl von Neben- und Füllfiguren ausgestattet als die älteren Bilder, besonders die des strengen Stils. Die Linien der Umrisse und der Schraffierungen sind oft von fast übertriebener Feinheit. Im Ausdrucke der Bewegungen und der Gesichter liegt viel Süssigkeit und Sentimentalität, besonders bei den üppig drapierten Frauengestalten. Man wird hier an Piero di Cosimos novellistischen, episoden-

Digitized by Google

reichen Stil erinnert, der ja schon viele Elemente Leonardesker Kunst in sich aufgenommen hatte.

Verwandte Arbeiten kommen merkwürdiger Weise schon in Jacopo Cessolis „Libro del giuoco degli scacchi" vom Jahre 1493 vor. Besonders das Titelbild, zwei Schachspieler vor dem König, und der Holzschnitt mit der Königin zeigen schon ganz ähnliche, gerundete Formen und weiche, dünne Linien. Wahrscheinlich von demselben Meister rühren auch einige unter den 66 Illustrationen zum Aesop von 1496 her; sie sind aber viel weniger fein und zart geschnitten. Ganz vorzüglich feine Werke des Meisters jener neuen Bilder im Morgante maggiore finden wir noch z. B. in Giuliano Datis „Magnificentia del prete Janni", der „Rappresentazione di S. Paolino", der „Rappresentazione di S. Venanzio", der „Storia di Maria per Ravenna", der „Novella della figlia del mercante" und in Enea Silvio Piccolominis „Storia di due amanti".

Wir müssen diesen „feinen" Stil nicht nur aus inneren Gründen für die spätere Stufe in der kurzen, rasch durchmessenen Entwickelung des quattrocentistischen Holzschnittes in Florenz halten, sondern auch deshalb, weil er in den Arbeiten des beginnenden XVI. Jahrhunderts sich fortsetzt und weiterbildet. Die Weichheit und Rundung der Formen und der Falten bleibt charakteristisch, aber die technische Ausführung wird gröber und oberflächlicher, die Linien dicker, die Schraffierungen stärker, weiter und meist länger, die Umrahmungen weniger fein, aber abwechselnder, oft in derselben Bordüre aus verschiedenen Mustern zusammengesetzt. Der Verfall macht sich schon recht deutlich bemerkbar. Noch recht gute Arbeiten dieser Art sind z. B. die humorvolle Darstellung eines Trinkgelages im „Contrasto del Carnevale e della Quaresima", das Titelbild in Castellanis „Meditazione della Morte", eine Passion in Drucken des Francesco di Giovanni Benvenuto, das Titelbild in den „Canzone a ballo" von Lorenzo de' Medici und Poliziano (1533, Fr. Cartolaio).

An dieser Stelle können auch einige der wenigen mutmasslich florentinischen Einblattdrucke Erwähnung finden, weil sie wahrscheinlich in dieser Zeit entstanden sind. Ein grosser Holzschnitt mit dem jüngsten Gericht ist vielleicht nur eine rohe Kopie nach einem besseren Original im „strengen" Stil, zwei sehr anmutige Blätter im „feinen" Stil sind die Halbfigur der Madonna mit dem Christuskind und dem Johannesknaben in der Kunsthalle zu Hamburg und der h. Johannes der Evangelist im Kupferstichkabinet zu Berlin, eine Geburt Christi im Kupferstichkabinet zu Paris gehört wegen ihrer weich-

Digitized by Google

licheren Formen wohl schon in den Anfang des XVI. Jahrhunderts. Sicher florentinisch sind auch vier ganz grosse Figuren Kandelaber haltender Engel auf teppichartig farbig bedrucktem oder schabloniertem Grunde im Kupferstichkabinet zu Berlin, die leicht koloriert sind und, wie viele andere Einblattdrucke wohl als billiger Ersatz für Gemälde oder Gobelins gedient haben.

Den zuletzt erwähnten Buchholzschnitten des weichen und runden Stils sehr verwandt, wenn auch in der Ausführung etwas eigenartig sind die 116, offenbar alle von der gleichen Hand ausgeführten Illustrationen zu Federico Frezzis 1508 von Pacini gedrucktem „Quadriregio del decorso della vita", einem allegorischen, der divina Comedia nachgeahmten Gedichte. Kein geringerer als Luca Signorelli ist als der Schöpfer der Bilder bezeichnet worden, weil man das Monogramm „LV" auf einem der Holzschnitte auf seinen Namen deuten zu können glaubte. Obwohl die Formen eine gewisse Anlehnung an den umbro-florentinischen Stil, in manchen Zügen sogar an Signorelli selber zeigen, ist die Autorschaft des grossen Malers doch durch nichts begründet. Die Zeichnung reicht nicht entfernt an seine Kraft und an seine tiefe Kenntnis des menschlichen Körpers heran. Die Freiheit und Natürlichkeit, die unmittelbare, lebendige Teilnahme des Künstlers am Gegenstande, die uns in den frühen Bildern entzückte, fehlt hier, die Bewegungen und Typen beruhen nur auf angelernten Schematen. Der Stoff ist dem Illustrator ganz fremd geblieben, er war entweder nicht naiv oder nicht gross genug, um ihn lebendig zu gestalten. Die Ausführung weicht in der Schraffierung durch ziemlich dicke, rundliche, weite und kurze Linien und in der fleckigen, harten Behandlung der schwarzen Hintergründe von der gewöhnlichen Manier nicht gerade vorteilhaft ab.

Der Verfall der Florentiner Buchillustration ist nun ein rapider. Die alten, stark abgenutzten und wurmzerfressenen Holzstöcke werden bis an das Ende des XVI. Jahrhunderts immer wieder abgedruckt, daneben bilden schlechte, rohe Kopien und wenige neue Bilder, die in ihrem harten und glatten Stil selten sorgfältig gezeichnet und geschnitten sind, einen dürftigen Schmuck der Bücher. Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts ist diese Ware in besseren Drucken schon durch Arbeiten eines neuen Stils, der mit Sorgfalt und Feinheit die Kupferstichtechnik nachahmt, verdrängt.

Als Nachzügler der quattrocentistischen Kunst in Florenz ist nur noch eine Gruppe von Holzschnitten zu erwähnen, die sich offenbar an die stark schraffierten venezianischen Arbeiten aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts

anlehnen. Ja wir sind sogar imstande, den Künstler zu nennen, der sie in Florenz eingeführt zu haben scheint. Man tut Lucantonio de'Uberti mit diesem Namen vielleicht zu viel Ehre an, aber eine gewisse Geschicklichkeit und Beweglichkeit und viel Unternehmungsgeist wird man ihm nicht absprechen dürfen. Wir kennen seinen vollen Namen aus einem überaus häufig gedruckten kaufmännischen Rechenbüchlein, dem „libro d'abacco", dessen älteste uns bekannte Ausgabe, die aber wohl nicht die erste ist, 1520 in Venedig erschien. Das letzte Blatt dieses Buches trägt die xylographische Bezeichnung: „Opus lucha antonio de uberti fe in venetia". Ohne Zweifel ist dieser Lucantonio auch der Verfertiger der zahlreichen „LA" bezeichneten und ohne Grund dem grossen Druckerherren Lucantonio Giunta zugeschriebenen Holzschnitte und Kupferstiche (Passavant V p 62). Eine Reihe charakteristischer Eigentümlichkeiten, besonders die Zeichnung der hervorstehenden Augen, der Hände und der schweren runden Falten, beweisen ihre Zusammengehörigkeit und die florentinische Herkunft des Verfertigers. Uberti scheint um 1500 nach Venetien gegangen zu sein; er druckte 1503—04 in Verona einige Bücher, in denen er sich „Lucantonius Florentinus" nennt. Dann ist er wohl in Venedig als Drucker, Holzschneider und Kupferstecher tätig gewesen. Hier muss unter anderem auch der Holzschnitt mit Catharina und Georg (Kopenhagen, Passavant 7) entstanden sein, der die Bezeichnung „Opus Luce Antonii V (berti) F (lorentini)" trägt. Unser Meister scheint dann nach Florenz zurückgekehrt zu sein und die venezianische Technik hier eingebürgert zu haben. Er hat ausser Kupferstichen auch Holzschnitte für Florentiner Drucke gearbeitet, z. B. einen h. Antonius und einen h. Stephanus mit seinem Monogramm aus LA, die aber nur in späteren Drucken von 1557 und 1576 bekannt sind. Die Aehnlichkeit der technischen Behandlung macht es sehr wahrscheinlich, dass auch der grosse Plan von Florenz, von dem nur ein einziges Exemplar im Berliner Kupferstichkabinet sich erhalten hat, von Lucantonio geschnitten sei. Die Zeichnung mag einige Zeit vorher entstanden sein, weil auf dem sonst sehr genauen Bilde der Stadt der 1489 begonnene Palazzo Strozzi noch fehlt, und weil diese Zeichnung oder eine Kopie schon in Schedels Chronik von 1493 benutzt zu sein scheint. Die Formen und besonders die Gewandfalten, die eigentümliche Zeichnung der Bäume mit aus der schwarzen Masse herausgehobenen Lichtern sind durchaus florentinisch, die Art der Schraffierung mit Massen von langen, engen, steif gebogenen Strichen ist dagegen venezianisch. Eine Anzahl von Holzschnitten in Büchern des XVI. Jahr-

Digitized by Google

hunderts zeigt, dass diese Manier damals in Florenz einen gewissen Beifall gefunden haben muss.

Wenn wir nun noch einen Blick auf die Leistungen des Holzschnittes in Rom und Neapel werfen, so haben wir zwar nicht ein erschöpfendes Bild aller der zahlreichen einzelnen, stilistisch eigenartigen Erscheinungen der italienischen Xylographie geliefert, wohl aber auf alle wesentlichen Stilgruppen, die einige Verbreitung gefunden haben, hingewiesen.

In Rom und in Neapel sind wie in der monumentalen Kunst so auch im Holzschnitt wesentlich fremde Einflüsse herrschend gewesen. Rom kann sich zwar rühmen, wie die ersten gedruckten Bücher so auch das erste mit Holzschnitten ausgestattete Werk in Italien hervorgebracht zu haben und hätte deshalb vielleicht an erster Stelle genannt werden können. Die 33 Holzschnitte der von dem Deutschen Ulrich Hahn 1467 gedruckten ersten Ausgabe von Card. Turrecrematas Meditationes können aber für die Entwickelung des italienischen Holzschnittes nicht von irgend welcher Bedeutung gewesen sein. Wir wissen nicht, ob die im Titel hervorgehobene Beziehung der Bilder zu einer Freskenreihe im Kreuzgange von S. Maria sopra Minerva zu Rom sich nur auf das rein Gegenständliche oder auch auf die Kompositionen und Formen erstreckte, jedenfalls sind die recht guten Zeichnungen ganz italienischen Charakters. Der Holzschneider seinerseits erweist sich als durchaus unvermögend, die Zeichnung in eine dem Holzschnitt geläufige Formensprache zu übertragen oder überhaupt nur mit dem Messer den Linien zu folgen. Man hat die Holzschnitte für Arbeiten eines deutschen Briefdruckers, vielleicht des Ulrich Hahn selber angesehen, und in der Tat haben viele von ihnen technisch mit den sicher deutschen Illustrationen in Riesingerschen Drucken, von denen gleich die Rede sein wird, grosse Aehnlichkeit. Die ungewohnten, zu komplizierten Linienzüge der italienischen Vorlagen mögen dem deutschen Arbeiter grössere Schwierigkeiten gemacht und seiner Geduld zu viel zugemutet haben. Wie häufig nimmt die Sorgfalt der Arbeit gegen das Ende des Buches immer mehr ab, so dass die letzten Bilder einen ganz rohen und stillosen Eindruck machen.

Erst 14 Jahre später begegnen wir wieder einem römischen Drucke mit Holzschnitten, und zwar hier Arbeiten eines augenscheinlich nicht handwerksmässig geschulten, aber der Zeichnung, wenn auch nur mit flüchtigen Linien, so doch mit ganz anderem künstlerischen Verständnisse folgenden Holzschneiders.

Digitized by Google

Die 29, meist Propheten und Sibyllen darstellenden Illustrationen in der 1481 von Jo. Phil. de Lignamine gedruckten Ausgabe der Opuscula des Philippus de Barberiis (Hain 2455) sind, trotz der skizzenhaften, dem Holzschnitt gar nicht angemessenen Roheit der Ausführung zum Teil nicht ohne Schwung und Formengefühl. Neben echt italienischen Gestalten, wie der Sibylla Emeria, erblicken wir mit Erstaunen zwei Kopien nach Kupferstichen des Meisters E. S., Christus als Schmerzensmann und die Geburt Christi. Eine ganz ähnlich plump geschnittene aber doch feinfühlige Arbeit ist der Titelholzschnitt in der „Historia di Orfeo" (Rom, Bibl. Casanatense). Eine andere Ausgabe der Tractate des Barberiis druckte Sixtus Riesinger aus Strassburg (Hain 2453) und stattete sie mit 15 Darstellungen der Sibyllen aus, die, wenn auch sicher nach italienischen, wahrscheinlich venetischen Vorbildern, doch von einem Deutschen geschnitten zu sein scheinen ebenso wie Riesingers Druckerzeichen und die Holzschnitte in seinen Neapolitaner Drucken. Am Bogen über einer der Sibyllen ist die Hausmarke Riesingers und das Wappen von Strassburg angebracht, so dass man fast glauben könnte, Riesinger selber wäre der Holzschneider gewesen.

Deutscher Hand verdanken ohne Zweifel auch die Holzschnitte in den zahlreichen, seit den neunziger Jahren gedruckten Ausgaben der „Mirabilia Urbis Romae", eines Fremden- und Pilgerführers durch die ewige Stadt, in Thomas Ochsenbrunners „Priscorum Heroum Stemmata" von 1494, das Titelblatt in Giuliano Datis Calculationes für 1494—1523 und andere mehr ihre Entstehung. Den grössten Teil der Holzschnitte in römischen Büchern bilden recht nüchterne, charakterlose Kopien nach fremden, vornehmlich Florentiner Originalen, wie z. B. in Granolachis „Lunare". Später wird auch hier ein Stil mit Schraffierungen üblich, der wohl von venezianischen und bolognesischen Holzschneidern eingeführt und gepflegt wurde. Als hübsche Beispiele solcher Arbeiten seien die Umrahmungen in den Werken des Hippocrates von 1525 und in Mariangelus Accursius' Diatribae von 1524 genannt, in denen antike Formen und Nachbildungen antiker Bildwerke vorherrschen.

Nicht nur in der Technik sondern auch in der Zeichnung ganz deutsch sind die Holzschnitte, die Sixtus Riesinger aus Strassburg, für einige von ihm in Neapel gedruckte Bücher verwendete. Boccaccios „Philocolo", den er 1478 mit Hilfe Francesco Tuppos druckte, und eine italienische Uebersetzung von Ovids Epistolae Heroidum sind mit einer Reihe von recht steif gezeichneten und ungeschickt und eckig geschnittenen Bildern versehen, die offenbar von

Digitized by Google

derselben Hand herrühren wie seine beiden Druckerzeichen. Von ungleich grösserem Interesse sind die Holzschnitte einer von Francesco Tuppo 1485

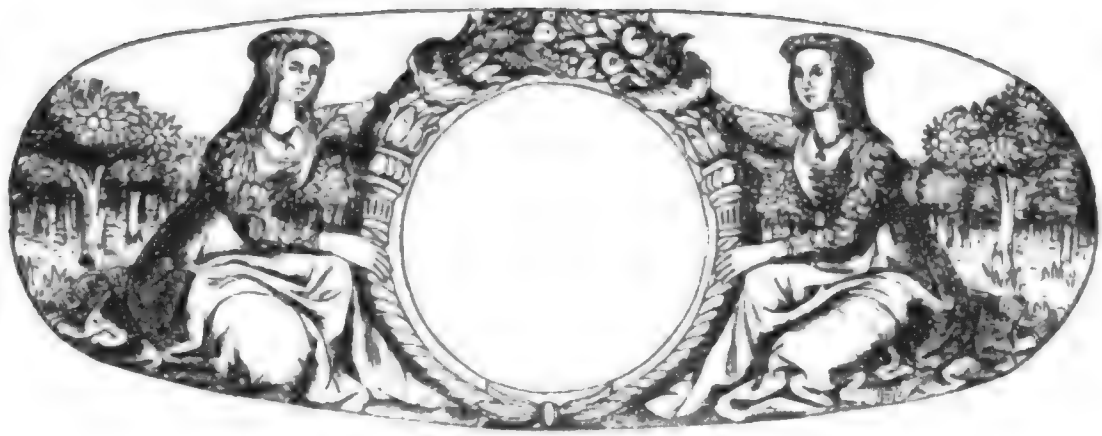
Aus dem Aesop, Neapel, Francesco Tuppo 1485.

herausgegebenen, sehr schönen Folioausgabe des Aesop. Die Kompositionen für die Fabeln sind zum grössten Teil mehr oder weniger freie, gegenseitige

Digitized by Google

Nachbildungen der Holzschnitte der Veroneser Ausgabe von 1479, einzelne Bilder stimmen dagegen in den Kompositionen mit den entsprechenden, selbstständigen Illustrationen der venezianischen Ausgabe von 1487, die also einem älteren Drucke oder früheren Vorbildern entnommen sein müssen, überein. Die kräftige und ausdrucksvolle Zeichnung voll Leben und Humor zeigt besonders in den von den italienischen Vorbildern ganz unabhängigen Darstellungen aus dem Leben Aesops (s. Abb.) einen ausgesprochen nordischen Charakter, die eigenartige, reiche Ornamentik der grossen Bordüre des ersten Blattes und der Umrahmungen der einzelnen Holzschnitte erinnert dagegen sehr stark an hispanomaureske Formen. Der Schnitt ist ganz eigenartig, sehr sorgfältig und sicher in scharfen, kräftigen Umrisslinien mit reichlicher Schraffierung aus engen, kurzen, schräg gegen den Umriss gestellten oder in Reihen angeordneten, gleichmässigen Strichen. Arbeiten der gleichen Technik finden wir noch in mehreren anderen Neapolitaner Drucken wieder, z. B. in der hebräischen Bibel von 1486, in den „Somnia Daniel Prophetae“ (Hain 5931), in Apuleius' „Del asino de oro“, in dem grossen Kanonbild eines Missale u. s. w. Die Spuren dieses eigenartigen und tüchtigen Meisters können wir nun merkwürdiger Weise nach Spanien und Südfrankreich zurückverfolgen. Die schon oben (S. 113 u. 120) erwähnten Holzschnitte desselben Stils in Büchern, die in Lyon und um 1480 in Barcelona gedruckt sind, beweisen, dass unser Künstler, der wahrscheinlich in der elsässischen Schule seine Ausbildung erhalten hatte, in jenen Orten tätig gewesen ist und Schule gemacht hat bevor er sich nach Neapel wandte.

Digitized by Google



DER KUPFERSTICH IN ITALIEN.

Eine alte Tradition leitet den Ursprung des italienischen Kupferstiches von der Niellotechnik her. Niellen wurden ausgeführt, indem man in die Linien der in eine Silberplatte eingegrabenen Zeichnung eine Mischung aus schwarz gebranntem Schwefelsilber einschmolz, sodass dann, nachdem die Platte geschliffen und poliert war, das Bild leuchtend schwarz von dem hellen Metallgrunde sich abhob. Unser Berichterstatter Giorgio Vasari weiss zu erzählen, dass die Versuche, von solchen, zum Zwecke der Niellierung gravierten Platten Abdrücke in Schwefel und auf Papier zu gewinnen, den Florentiner Goldschmidt Maso Finiguerra um 1460 auf die Erfindung des bis dahin gänzlich unbekannten Kupferstiches gebracht habe. Wird nun auch diese Erzählung durch eine Reihe von Tatsachen, vor allem durch das Vorhandensein fast 20 Jahre älterer, datierbarer deutscher Kupferstiche in das Reich der Fabeln verwiesen, ist es auch, wie eingangs dargelegt, schon an sich widersinnig von einer „Erfindung" des Kupferstiches durch einen Einzelnen zu reden, so liegt in der Tradition doch ein Kern von Wahrheit insofern als der Kupferstich sich in der Tat aus der Goldschmiedegravierung entwickelt hat. In Italien lässt die Technik der ältesten Kupferstiche diesen ihren Ursprung noch deutlich erkennen. Ja wir sind imstande, abgesehen von der Datierung durch die Kunstformen und Kostüme, die eine sichere Kontrolle gewähren, eine Gruppe von Kupferstichen gerade wegen dieser noch sehr engen Beziehung zur einfachen Metallflächen-Gravierung als die älteste nachzuweisen.

Digitized by Google

Der Stilcharakter dieser Blätter zeigt, dass die Anfänge des Kupferstiches auch in Italien in eine Jahrzehnte hinter dem Zeitpunkte der vermeintlichen Entdeckung des Finiguerra zurückliegende Epoche hinaufreichen müssen.

Künstlerisch sind diese Kupferstiche meist nicht sehr anziehend. Die Formen sind merkwürdig plumb und wulstig, vornehmlich die weichlich gerundeten Falten und die üppig gelockten Haare, die Umrisse stark ausladend und sehr unruhig geführt. Ein ähnliches Formensystem finden wir in florentinischen Cassonebildern und anderen ornamentalen Malereien aus dem zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts. Dem entsprechen auch die überladenen Kostüme und die phantastischen, antikisierenden Rüstungen, die wir ähnlich, aber in gemässigteren Formen in Fra Angelicos Gemälden sehen können. Besonders charakteristisch ist die schwere, noch grösstenteils gothische Ornamentik. Nichts ist bezeichnender für den handwerklichen Goldschmiedestil als die unverhältnismässig grossen ornamentalen Füllstücke an der Architektur, die Riesenkandelaber und Vasen mit unförmigen Blumen, mit denen die Stecher hier jeden freien Fleck auszufüllen suchen. Bäume und einzelne am Boden und selbst in der Luft angebrachte Pflanzen werden sehr stark stilisiert, oft wie Zierteile behandelt. Die Darstellungen und die einzelnen Formen kommen vor der Masse der Linien und Ornamente überhaupt gar nicht zur Geltung. Es sind mehr mit Formen bedeckte Flächen als wirkliche Bilder. Der enge Zusammenhang mit der frühen, noch nicht durch die Renaissanceformen umgestalteten Goldschmiededekoration ist hier augenfällig. Er wird auch durch den Charakter der Stichtechnik bewiesen. Die Umrisse sind breit und sehr seicht in das Metall eingerissen, so dass die Ränder noch ihre Rauheit bewahren und die Farbe einen matten, graulichen Ton erhält. Die kurzen, engen, meist geraden Schraffierungslinien sind ganz in der Art, die wir auf gravierten Metallgeräten der Zeit noch beobachten können, wohl mit einem rundgespitzten Goldschmiedepunzen, nicht mit einem Grabstichel, eingeritzt.

Der grösste Teil der Kupferstiche dieser Gruppe ist erst seit kurzem bekannt oder als so frühen Ursprunges erkannt worden. Die Albertina in Wien besitzt eine Passionsfolge (B. XIII, p. 77, Nr. 16—25) und die Triumphe nach Petrarca (B. XIII, p. 116, Nr. 12—17), das Dresdener Kabinet eine Madonna mit Katharina und Theodorus (Pass. V, p. 14, Nr. 7), das British Museum eine grossartige, ganz in Masaccios Geist komponierte Auferstehung Christi mit der Devise der Medici (Pass. V, p. 69, Nr. 66) und ein Martyrium des h. Petrus

Digitized by Google

Martyr. Eine aussergewöhnlich feine, frühe Arbeit dieses Stils bewahrt das Berliner Kupferstichkabinet in dem vielbewunderten Profilbrustbild einer Dame (s. Abb.). Das Gesicht ist mit einer gefühlvollen Konturlinie sicher umrissen und nur hauchartige Schatten sind um Mund und Auge eingraviert. Der reiche burgundische Kopfputz, der um 1440—50 in Italien Mode war, das Kleid und das Halsband zeigen aber wieder die schweren, zu grossen, stark füllenden Ornamente, die nur ein Goldschmied mit dieser Sorgfalt und solchem Interesse am Technischen ausgeführt haben kann. Gröber und vielleicht etwas später ist das Profilbildnis des „gran Turco", eigentlich des griechischen Kaisers, in derselben Sammlung.

In einer Reihe anderer Stiche sehen wir die ornamentalen Uebertreibungen dieses Stils schon wesentlich gemässigt, die Formen aber ziemlich stark verflaut und verweichlicht, ohne die Detaildurchbildung der oben aufgeführten Blätter. Die Technik beginnt sich schon vom Zwange der Ornamentik zu befreien und das Bild mehr zur Geltung zu bringen. Das erkennt man besonders an einem Blatte mit sechs Szenen aus der Legende des h. Jacobus (Trivulziana), einer Darstellung der Sage vom Zauberer Virgil (Pass. V, p. 22, Nr. 42, Dresden), einer Himmelfahrt Mariae (Pass. V, p. 42, Nr. 99 b, Paris) u. a. m. Besonders wichtig ist ein Kalenderblatt mit der Auferstehung Christi und den vier Evangelisten (British Museum), weil es der älteste genau zu datierende italienische Kupferstich ist. Aus dem Kalender lässt sich nämlich mit Sicherheit entnehmen, dass die Platte im Jahre 1461 angefertigt ist, wenn auch der erhaltene Abdruck vielleicht erst 1466 hergestellt wurde. Die Datierung, die wir aus den Kostümen und dem Kunstcharakter der Kupferstiche dieser Gruppe gewannen, wird also durch dieses Blatt, dessen Unterschrift durch Spracheigentümlichkeiten einen neuen Beweis für ihren florentinischen Ursprung bietet, bestätigt. Wir werden also die älteren oben erwähnten Stiche dieser Gruppe vor oder um die Mitte des XV. Jahrhunderts setzen dürfen.

Während dieser Stil, wie eine Anzahl von Kupferstichen einer ähnlichen, aber vergröberten und viel härteren Technik beweist, noch einige Zeit in Uebung bleibt, tritt, wahrscheinlich in den sechsziger oder dem Anfange der siebziger Jahre der florentinische Kupferstich in eine neue Phase seiner Entwickelung. Das Interesse, das einige bedeutende Maler an der Technik zu nehmen beginnen und ihre tätige Teilnahme an der Arbeit führen den Kupferstich aus der engen Sphäre der handwerklichen Goldschmiede auf ein freieres und weiteres Feld der Tätigkeit und lenken seine Entwickelung in neue Bahnen.

Digitized by Google

Viele bedeutende italienische Maler sind, wie bekannt, aus der Schule der Goldschmiede hervorgegangen und haben die Tätigkeit des Plastikers mit der des Malers verbunden. Einige der hervorragendsten dieser Maler-Goldschmiede, wie Antonio Pollaiolo und Francesco Francia sind als besonders geschickte Niellatoren weithin berühmt gewesen. Antonio Pollaiolo (1429—1498) können wir mit einer gewissen Sicherheit einige vorzüglich feine Niellen, von denen uns Abdrücke auf Papier erhalten sind, zuschreiben, besonders einen „Liebesbrunnen" (Pavia, Dutuit 385), eine „Fortitudo" (Dutuit 425), eine Allegorie (Parma), Herkules die Hydra erlegend (Dutuit 338). Von Maso Finiguerra (1426—64), der in der Florentiner Tradition als der hervorragendste Vertreter der Niellotechnik und sogar als der Erfinder des Kupferstiches fortlebte, ist bis jetzt kein Werk bekannt geworden. Die ihm lange ohne Grund zugeschriebene Pax mit der Krönung Mariae aus S. Giovanni in Florenz zeigt vielmehr den engsten Zusammenhang mit dem Stil Fillippo Lippis. Der grösste Teil der florentinischen Niellen, die uns im Original, in Schwefelabgüssen oder in Papierabdrücken erhalten sind, scheinen aus der Schule Pollaiolos hervorgegangen zu sein (s. Abb.).

Amor. Niello-abdruck.

Wenn nun auch die Technik der Gravierung für das Niello ihrem Zwecke gemäss eine durchaus andere ist als die des Kupferstiches für den Bilddruck; wenn auch nicht der Kupferstich aus der Niellotechnik, sondern vielmehr das Niello-Abdrucksverfahren von dem Kupferstiche hergeleitet werden muss, so ist doch die Niellotechnik ihrerseits nicht ohne Einfluss auf die Ausbildung der Kupferstichtechnik in Italien geblieben. Niellen wurden häufig in Kupferstich kopiert, um als Vorlagen zu dienen, und ebenso wurden neue Muster für Niellen häufig durch den Kupferstich vervielfältigt. Eine gewisse Annäherung an die jede einzelne Linie scharf und tief ausgrabende Technik der Niellogravierung kann an einzelnen florentinischen Kupferstichen, die sich jener älteren Gruppe anschliessen, beobachtet werden z. B. an einer Himmelfahrt Christi (Florenz, Uffizi), einem Tod Mariae (Pass. V, p. 15, Nr. 11.), einer Kreuztragung und Kreuzigung (Pass. V, p. 68, Nr. 64.) und einer Geburt Christi (Pass. V, p. 67, Nr. 62). Vor allem aber war durch ihre Tätigkeit als Goldschmiede und Niellatoren jenen Maler-Goldschmieden die Kupferstichtechnik so vertraut geworden, dass sie ohne Schwierigkeiten

Digitized by Google

selbsttätig eingreifen konnten, wenn sie den Bilddruck ihren künstlerischen Absichten nutzbar machen wollten.

Die Zeichnungen angesehener Künstler bildeten damals das hauptsächlichste Studienmaterial in den Künstlerwerkstätten; Entwürfe einzelner bedeutender Meister wurden, wie wir wissen, auch als Vorbilder zur Ausführung von Werken durch jüngere oder geringere Kräfte hoch geschätzt. Es lag deshalb sehr nahe, dass man diese viel begehrten und kopierten Zeichnungen grosser Künstler durch den Kupferstich zu vervielfältigen wünschte, und dass jene Meister selber ihre Entwürfe in einer authentischen, gewissermassen monumentalen Form zu überliefern suchten. Es ist kein Zufall, dass gerade die Künstler, deren Zeichnungen, wie uns berichtet wird, als Studienmaterial und als Vorlagen am höchsten geschätzt waren, wie Pollaiolo, Botticelli und Mantegna, nicht nur sich bald von einer Schar von berufsmässigen Stechern umgeben sahen, sondern auch schliesslich selber an die Ausführung von Kupferstichen Hand anlegten. Sie beginnen in der Kupferstichtechnik ein neues, bequemes Mittel zum ganz freien, durch keine Konvention oder Bedenklichkeit eines Bestellers beengten Ausdruck ihrer Ideen zu erkennen. Gerade hierin liegt die grosse Bedeutung des Bilddruckes besonders in Italien und für die Zukunft.

Der deutsche Kupferstich sucht den Stil der Zeichnung dem System der Technik, das er vor allem auszubilden bestrebt ist, anzupassen. In den italienischen Maler-Stichen bestimmt der Charakter der Vorzeichnung, der künstlerischen Skizze, die Technik und die Formenbildung des Kupferstiches. Dieser Vorgang wirkt künstlerisch belebend, aber technisch hemmend auf die Entwickelung des italienischen Kupferstiches, der deshalb technisch schnell hinter dem deutschen zurückbleibt und erst viel später wieder durch sein Vorbild sich weiter zu entwickeln vermag.

In Florenz ist es zuerst Antonio Pollaiolo, der die Kupferstichtechnik zur unmittelbaren und genauen Nachbildung von Zeichnungen heranzieht. Ihm selber kann mit Sicherheit allerdings nur ein einziges, grosses Blatt, das eine Anzahl wild kämpfender nackter Männer darstellt, zugeschrieben werden (B. 1). Es trägt seine volle Namensbezeichnung: „Opus Antonii Pollaioli Florentini“ und lässt bis in alle Einzelheiten seine charakteristische Formenbehandlung erkennen. Die drei anderen Stiche, die unter Pollaiolos Namen gehen, scheinen nur von Schülern nach seinen Zeichnungen ausgeführt zu sein. Der Künstler sucht hier den Stil seiner Federzeichnungen mit ihren festen Umrissen und den

Digitized by Google

in der gleichen Richtung schräg gegen den Umriss gezogenen, geraden Schraffierungslinien unmittelbar auf das Kupfer zu übertragen. In dem einzigen, bekannten frischen Abdrucke des Kampfes der Gladiatoren in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein sind die schräg einander kreuzenden Linien der Schraffierung von ausserordentlicher Feinheit und Schärfe, die Massen bilden zarte, silbrige Töne, die infolge der seichten Stichelführung in den anderen bekannten, durchgängig späteren Abdrücken verloren gegangen sind.

Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass von dieser und von anderen, vielleicht verlorenen Arbeiten Pollaiolos die Technik, die sich der Wirkung der Federzeichnung nähert, und die wir in einer grossen Gruppe Florentiner Kupferstiche beobachten können, ausgegangen sei. Wir werden sie deshalb als die „pollaioleske" bezeichnen dürfen. In vielen Darstellungen ist sein Stil, wenn auch in verblasster Form, deutlich kenntlich, andere nähern sich mehr der Art Filippo Lippis, der den Technikern der Gravierung vielfach Vorbilder geliefert zu haben scheint. Dann haben die Stecher auch Zeichnungen anderer Stilrichtungen, besonders auch Botticellis, in dieser bequemen Technik, die gestattete, mit verhältnismässig geringer Mühe grosse Flächen zu füllen, verwertet oder kopiert. Entlehnungen von Motiven aus bekannten Kunstwerken und häufige Wiederholungen der gleichen Typen und Gruppen kennzeichnen eine Serie grosser Blätter mit reichen Darstellungen biblischer Szenen, wie z. B. der Sindflut, Moses auf dem Berge Horeb, Davids Sieg über Goliath, Salomo und die Königin von Saba, die Anbetung der Könige, das jüngste Gericht (Pass. V, p. 6, 39 u. 71), die offenbar mehr praktische als künstlerische Zwecke verfolgten. Man wollte mit solchen grossen Blättern wohl einen billigen Ersatz für Altargemälde, Predellen, häusliche Andachtstafeln usw. liefern. Es sind uns einige dieser Stiche und Folgen erhalten, die leicht koloriert oder ganz übermalt, auf Leinwand oder Holz aufgezogen, tatsächlich diesen Zwecken gedient haben. Eine Reihe kleinerer Stiche ist zum Bekleben von Schachteln und anderen Geräten, als Rahmen und dergleichen benutzt worden. Man sieht, wie sich in Italien der Bilddruck viel mehr als in Deutschland auch in seiner Verwendung der monumentalen Kunst nähert.

An Filippo Lippis Manier erinnert eine hübsche Folge von Darstellungen aus dem Leben Christi und die Triumphe nach Petrarca (Pass. V, p. 71 s. Abb.). Ganz botticellesken Charakters sind eine Madonna mit Michael und Helena (Pass. V, p. 108 Nr. 33), ein Abendmahl (Pass. V, p. 46 Nr. 114) und besonders

Digitized by Google

eine aus zwei Platten zusammengesetzte, 82 zu 57 cm grosse Himmelfahrt Mariae (Pass. V, p. 42 Nr. 100), die häufig für ein eigenhändiges Werk Botticellis angesehen wird. Der Meister ist aber an diesen Arbeiten, die allerdings auf Zeichnungen oder Gemälden von ihm beruhen, nicht als ausführender Stecher, ja überhaupt nicht unmittelbar beteiligt, sein starker Einfluss auf den Bilddruck macht sich vielmehr in einer anderen Gruppe von Stichen nicht bloss in der Zeichnung sondern auch in der eigenartigen Technik nach einer ganz anderen Richtung hin geltend.

Man hat schon seit längerer Zeit den gesamten Vorrat an Florentiner Kupferstichen des ausgehenden XV. Jahrhunderts nach ihrer Technik in zwei Gruppen einzuteilen sich gewöhnt, in die Stiche der breiten und in die der feinen Manier. Sieht man von der ältesten Gruppe und ihren Ausläufern und Verzweigungen ab, so kann diese Einteilung wohl als berechtigt beibehalten werden. Die Gruppe der breiten Manier in der Art der Federzeichnung ist die oben nach der Herkunft des Stils und der Technik als pollaioleske bezeichnete, während für die Stiche der feinen Manier Botticellis Stil und seine mehr malerische Behandlung der Form so sehr massgebend gewesen sein muss, dass wir diese Gruppe wohl auch die „botticelleske" nennen dürfen.

Botticellis enge Beziehungen zum Kupferstich sind durch Vasari bezeugt. Aus seinen Worten geht allerdings nicht hervor, dass der Künstler selber in Kupfer gestochen habe, wohl aber, dass er sich mit der Herausgabe von Kupferstichen, die der Stecher Baccio Baldini nach seinen Zeichnungen ausführte, angelegentlichst beschäftigt habe. Wir können jedenfalls eine ganze Anzahl der besten Florentiner Stiche auf diese Zusammenarbeit Botticellis mit Baldini oder anderen Technikern zurückführen und dem Maler einen wesentlichen Anteil an der Entwickelung der Technik beimessen.

War in der pollaiolesken Gruppe die Federzeichnung das stilbestimmende Element, so sucht die eigenartige Technik der Stiche dieser Gruppe augenscheinlich die Wirkung der mehr malerischen, getuschten Feder- oder Silberstiftzeichnung, die das beliebte Ausdrucksmittel der Florentiner Maler und im besonderen Botticellis war, nachzuahmen. Die Schatten werden nicht durch Lagen gleichmässiger Schraffierungslinien erzeugt, sondern es soll durch Massen ganz enger, unregelmässiger, oft einander kreuzender, feiner Strichelchen ein starker Farbenton, der abgestuft in das Licht übergeht, erzielt werden. Die überhaupt nicht starke Umrisslinie tritt dabei ganz zurück, und die Schatten wirken in guten

Digitized by Google

Drucken tatsächlich wie ein Tuschton, das Ganze gewinnt ein malerisches Aussehen.

In einzelnen guten Arbeiten tritt der botticelleske Charakter der Zeichnung besonders stark und klar hervor, wie z. B. in dem temperamentvollen, aus zwei Platten zusammengesetzten Zuge des Bacchus mit Ariadne (Pass. V, p. 44 Nr. 104), in den drei Stichen des 1477 gedruckten „Monte Santo di Dio" des Bettini, den frühesten datierten Werken dieses Stils, dann in den schon erwähnten 19 Kupferstichen im Dante von 1481, deren Kompositionen ziemlich schematisch aus Motiven von Botticellis grossen Zeichnungen zur göttlichen Komödie in Berlin und im Vatikan zusammengesetzt sind. Ferner in den beiden grossen Blättern mit der Bekehrung Pauli (Pass.V, p.14, Nr. 6) und Christus vor Pilatus (Pass.V, p.41, Nr. 98) und in einigen, wahrscheinlich für ornamentale Zwecke bestimmten Rundbildern mit biblischen und allegorischen Darstellungen aus der Sammlung Otto (B. XIII, p. 143, Nr. 1—24 s. Abb. S. 165 u. 196).

Bei vielen anderen Blättern dieser Gruppe ist Botticellis Stil weniger deutlich. Die Stecher sind hier selbständiger oder von anderen Vorbildern abhängig, wie z. B. in den sieben Planeten, in den Folgen der Propheten (s. Abb.) und Sibyllen, deren einige sogar nach Stichen des Meisters E. S. kopiert sind. Der deutsche Stich scheint überhaupt um diese Zeit seine ersten Erfolge in Italien errungen und zahlreiche Vorbilder geliefert zu haben. Vasari berichtet uns, dass der Maler und Stecher Gherardo Miniatore (1445—1497) Schongauersche Kupferstiche, die ja bekanntlich auch auf den jungen Michelangelo einen grossen Eindruck machten, mit Eifer kopiert habe. Leider können wir keine der verschiedenen italienischen Kopien nach Schongauer mit Sicherheit auf Gherardo zurückführen.

Während sich die Technik der pollaiolesken Gruppe nicht über das Ende des XV. Jahrhunderts hinaus verfolgen lässt, hat die botticelleske Manier noch im Anfange des XVI. Jahrhunderts eine Weiterbildung erfahren, die allerdings nicht als Fortschritt bezeichnet werden kann. Ausser einer Anzahl von Kupferstichen, in denen diese Technik etwas vergröbert ist, wie dem ganz im Stile Filippino Lippis gezeichneten h. Hieronymus (Pass. V, p. 108, Nr. 36) und der Madonna mit dem Evangelisten und einer Heiligen (Pass. V, p. 69, Nr. 67) gehören auch die Arbeiten zweier uns namentlich bekannter Stecher in diese Gruppe. Lucantonio de' Uberti ist schon als Holzschneider erwähnt worden. Seine Kupferstiche sind sehr derb und grob, den eben erwähnten nicht unähnlich,

Digitized by Google

zum Teil aber nach recht guten Zeichnungen gestochen. Die Herodias und eine Frau mit zwei Kindern u. a. sind nur mit seinem Monogramm aus L. A. F. F. bezeichnet, das grosse Blatt nach dem Raffael zugeschriebenen Fresko in S. Onofrio zu Florenz trägt seinen vollen Namen: Lucantonio (Pass. V, p. 62 u. 194).

Ebenso unselbständig wie Lucantonio ist Cristoforo Robetta (1462 bis 1522), dessen Namen wir aus Urkunden und aus Bezeichnungen auf seinen Stichen kennen. Mit ihm beginnt schon die Periode, in der der Kupferstich sich zur gewerbsmässigen Reproduktionstechnik entwickelt. Als Stecher ist Robetta aber wesentlich geschickter als Lucantonio. Er behandelt die Umrisse zarter und die Modellierung ganz in der Art der botticellesken Stiche oft fein und malerisch. Seine Zeichenkunst ist recht dürftig, sobald er sich in Einzelheiten von seiner Vorlage entfernen muss. Wohl alle seine, etwa 40 Kupferstiche sind freie Nachbildungen von italienischen Gemälden, wie z. B. Herkules mit Anthaeus und Herkules mit der Hydra nach Pollaiolo (Uffizi), die Madonna dem h. Bernardinus erscheinend nach dem Bilde der Badia zu Florenz von Filippino Lippi, dem er sich überhaupt mit Vorliebe anschliesst (s. Abb.), oder nach Stichen Schongauers wie die Geburt Christi, der h. Paulus und der h. Laurentius. Seine landschaftlichen Hintergründe entlehnt er öfters Dürerschen Stichen.

Wir könnten statt dieser wenig erfreulichen Erscheinungen um so glänzendere an den Schluss dieser Betrachtung des Florentiner Kupferstiches im XV. Jahrhundert stellen, wenn wir einige Verrocchio und Leonardo zugeschriebene Blätter wirklich als eigenhändige Stiche dieser grossen Künstler ansehen dürften. Die dem ersten zugewiesenen Blätter sind aber norditalienisch, und Leonardos jedenfalls nur mittelbare Teilnahme am Kupferstich fällt erst in die Zeit seines Mailänder Aufenthaltes, gewinnt also nur für die dortige Stecherschule eine Bedeutung. So bleiben dem quattrocentistischen Kupferstich in Florenz als hervorragende, feste Punkte nur die beiden Meister Pollaiolo und Botticelli.

Wie im Holzschnitte bildet auch in der Tätigkeit für den Kupferstich neben Florenz Venedig die wichtigste Pflegestätte. Dialektische Eigentümlichkeiten der Inschriften und andere Umstände ermöglichen es uns, eine ansehnliche Reihe von Kupferstichen als Erzeugnisse einer venezianischen Stecherschule nachzuweisen, die wir aber nicht so weit zurückzuverfolgen imstande sind wie die florentinische. Für die bedeutendste Serie von venezianischen Kupferstichen hat erst neuerdings ein Manuskript von 1468, in das einzelne Blätter, nachweis-

Digitized by Google

lich während seiner Anfertigung, eingeklebt sind, den Zeitpunkt, vor dem sie entstanden sein müssen, bestimmt. Die sogenannten Tarockkarten sind in Wirklichkeit nicht Spielkarten, sondern bilden eine Art von Lehrbilderbuch mit Darstellungen der Repräsentanten der Stände, der Künste, Wissenschaften, Tugenden und Himmelssphären. Sie müssen schon deshalb venezianischen Ursprunges sein, weil der „Herzog" venezianisch als „doxe" bezeichnet ist und die Insignien des Dogen von Venedig trägt. Das bestätigen andere Dialekteigenheiten und der Stil der Zeichnung, der mit der Art Bartolomeo Vivarinis und Carlo Crivellis die stark ausgebogenen, etwas gezierten Bewegungen, die eigentümliche Bildung der dicken, runden Köpfe und der Hände mit starker Mittelhand und sehr dünnen Fingern, die zierlich steifen Falten und überhaupt die ganze melodische Weichheit der Stimmung gemein hat.

Zwei Kupferstich-Serien sind uns von diesen offenbar sehr beliebten und für Kunstwerke aller Art häufig als Vorbilder benutzten Darstellungen erhalten. Die eine (Bartsch XIII, p. 131, Kopien, s. Abb.) ist vollkommen venezianisch, die andre (Bartsch XIII, p. 120, Originale) weicht im einzelnen stark von der ersten ab und steht ihr an Feinheit und Sorgfalt der Technik sehr nach, während ihre Zeichnung vielfach freier und lebendiger ist. Ueber das Verhältnis der beiden Serien zu einander und über ihr gemeinsames Vorbild hat sich noch nichts sicheres feststellen lassen. Entweder ist die besser gestochene Folge eine zum Teil freie und gegenseitige Nachbildung nach der minder fein ausgeführten, die aber die Originalzeichnungen treuer und verständnisvoller wiedergibt, oder beide Folgen sind im allgemeinen nach derselben Vorlage, Zeichnungen oder Miniaturen, mehr oder weniger genau und sorgfältig kopiert worden.

Zeichnerisch und technisch schliessen sich an die sogenannten Tarocchi einige Kupferstiche an, die mit ihnen eine fest in sich geschlossene Gruppe bilden. Hierher gehören eine grosse Darstellung der sieben Todsünden mit Inschriften in venezianischem Dialekt, die nur in zwei späten Abdrücken von 1569 erhalten ist (Florenz, Uffizi), dann eine hieratisch gross gebildete Madonna mit Heiligen und musizierenden Engeln (Venedig, Bibl. Marciana, in einem Buchdeckel), ferner mehrere Darstellungen von sogenannten Liebesbrunnen, darunter einer, der auf burgundische Vorbilder zurückgeht und in der Landschaft deutsche Motive benutzt (British Museum, Pass. V, p. 188, Nr. 99 und 100 und Bassano) u. a. m. Besonders interessant ist der Tod des Orpheus

Digitized by Google

(Pass. V, p. 47, Nr. 120), eine Komposition, die uns in Bildern, Majoliken, Holzschnitten und Zeichnungen öfter wieder begegnet.

Die Technik dieser Stiche ist ausserordentlich sauber und sorgfältig und deutet auf eine lange Uebung im Kupferstich für den Bilddruck. Die Umrisse sind sehr fein und sicher geführt, die regelmässigen und klaren Schraffierungen werden von ziemlich langen, feinen und engen, häufig in zwei oder drei Lagen schräg sich kreuzenden, geraden Strichen gebildet. Nur in einzelnen Blättern sind die Umrisse gröber und die Schraffierungen lässiger. Wie die Zeichnung ist auch die Technik viel steifer als die florentinische, aber von viel grösserer, fast kalligraphischer Sorgfalt und von einer dort unbekannten Zartheit der Töne. Auch die Druckfarbe ist, gegenüber der dunkelgrünlichen oder schwarzen in Florenz, viel zarter, silbriggrau mit grünlichem Schimmer. Die Ornamente sind in den meisten Exemplaren der Tarocchi leicht mit Gold gehöht.

Eine Gruppe von Kupferstichen ganz ähnlicher Technik weisst in den Formen der Zeichnung, in Bewegungen, Typen und Gewandbehandlung bestimmt auf Ferrara hin; sie bildet eine Abzweigung der venezianischen Entwickelungsreihe, wie wir sie ganz ähnlich im Holzschnitt beobachtet haben. Ein ganzes Kartenspiel dieses Stils befindet sich im Privatbesitz in Mailand und einzelne Karten in Wien, London usw. (Pass. V, p. 129). Die sehr lebhaft bewegten Gestalten aus der alten Mythologie und Geschichte sind recht geschickt in den Raum komponiert, Körperformen und Gewandung eigentümlich geschwollen und gewunden, aber auch so kraftvoll und so sorgfältig ausgearbeitet wie in den Bildern ferraresischer Meister, besonders der Richtung Cosmè Turas. Mit diesen Karten müssen z. B. ein unbeschriebenes Martyrium des h. Sebastian in der Trivulziana, ein h. Johannes der Evangelist in Bologna, ein h. Antonius Eremita (Pass. V, p. 115, Nr. 80) u. a m. zusammengestellt werden.

Diese handwerklich sorgsame, zierlich feine, venezianische Technik, die in provinzieller Beschränktheit und in bescheidener Anlehnung der Malerei dienend gefolgt war, wurde nun durch den Genius eines Grossen für kurze Zeit an eine führende Stellung in der gewaltig aufstrebenden Entwickelung der italienischen Kunst gehoben. Weit mächtiger als die Florentiner Meister greift Andrea Mantegna in die Entwickelung des Kupferstiches ein. Nicht nur seine Technik und sein künstlerischer Inhalt sondern vor allem auch seine Stellung im gesamten Kunstbetriebe erfährt durch die Teilnahme des grossen Malers eine Umgestaltung. Der Kupferstich gewinnt durch ihn Monumenalität der

Digitized by Google

Bildwirkung. Mantegna weiss auch im engen Rahmen der gestochenen Zeichnung die Vorstellung gewaltiger Grössenverhältnisse zu erregen und der Darstellung volle Körperlichkeit zu verleihen. Das Werk des Bilddruckes stellt sich damit zum ersten Male den Schöpfungen der monumentalen Kunst gleichwertig an die Seite. Die Begeisterung für seine Grossheit der Konzeption, seine Kraft und Leidenschaftlichkeit des Ausdruckes weist Dürer sein Ziel, den deutschen Bilddruck über die miniaturhaft erzählende Schilderung des Einzelnen zu einheitlicher Bildwirkung und inhaltlich konzentrierter Komposition zu erheben. Die schwungvolle Grösse der Naturanschauung Mantegnas und Dürers Gedankentiefe hat allein der Grösste der Grossen, Rembrandt, zu vereinigen und zu steigern vermocht. — In Mantegnas Tätigkeit liegt nicht allein der Glanzpunkt des italienischen Kupferstiches sondern überhaupt ein Wendepunkt in der Geschichte des Bilddruckes zu hohen, für seine Kräfte nur oft auch zu weit gesteckten Zielen.

Mantegna ist 1431 in Vicenza geboren, in Padua und dann bis an seinen Tod 1506 in Mantua als Maler des Markgrafen tätig gewesen. Wie seine Florentiner Kunstgenossen hat er, wie es scheint, ursprünglich den Grabstichel nicht selber in die Hand genommen, sondern zur Reproduktion seiner hochgeschätzten und als Studien und Vorbilder viel begehrten Zeichnungen berufsmässige Kupferstecher, deren es in den sechziger und siebziger Jahren des XV. Jahrhunderts in Oberitalien schon eine Anzahl gegeben haben muss, heranzuziehen gesucht. Seine Erfahrungen scheinen in persönlicher wie auch in künstlerischer Beziehung recht traurige gewesen zu sein. Das erste erfahren wir aus seinen Streitigkeiten mit zwei Kupferstechern, dem Mantuaner Zoan Andrea und dem Reggianer Simone Ardizoni um 1475, das letztere lehrt uns eine Reihe von Kupferstichen, die nach Zeichnungen aus seiner frühen Zeit ausgeführt sind. Diese Blätter, die fälschlich dem Meister selber zugeschrieben werden, sind augenscheinlich schwache, in der zeichnerischen Durchbildung wie in der Technik misslungene Versuche von Künstlern, die seinen Intentionen nicht zu folgen imstande waren. Es sind das die Geisselung Christi, die Kreuzabnahme, die Grablegung in Hochformat, Christus in der Vorhölle, die Madonna in der Grotte nach der Anbetung der Könige in den Uffizi u. a. m. Von mehreren dieser Blätter existieren gleichzeitige und etwa gleichwertige Wiederholungen. Die Stecher konnten weder, wie er es wohl verlangte, die Züge seiner Zeichenfeder unmittelbar auf die Kupferplatte übertragen, noch

ihre eigene, gewohnte Technik auf so neue und grosszügige Formenbildungen, wie sie ihnen in Mantegnas Zeichnungen vorlagen, anwenden.

Da seine Unterweisung nicht hinreichte, entschloss sich der Meister endlich selber Hand anzulegen. Er scheint das erst spät, wohl in den achtziger Jahren getan zu haben, denn alle seine eigenhändigen Arbeiten zeigen seinen Stil der späten Periode. Der früheste seiner eigenhändigen Stiche scheint die sitzende Madonna mit dem Kinde zu sein, die, ursprünglich eine freie Studie, erst später durch die Heiligenscheine in eine Madonna verwandelt wurde. Sie verrät in der Technik noch eine gewisse Unsicherheit und Härte; die Wirkung entspricht hier offenbar noch nicht ganz der Absicht. Von den vier grossen mythologischen Darstellungen, die, wie Dürers Nachzeichnung nach der einen beweist, jedenfalls vor 1494 ausgeführt sind, steht das Bacchanal mit dem Silen den drei anderen technisch sehr nach; die beiden Blätter mit den Kämpfen der Tritonen und Seekentauren und vor allem das Bacchanal bei der Kufe zeigen seine vollkommene Meisterschaft in der Beherrschung der Technik. Wohl die letzten seiner eigenhändigen Werke des Stiches sind die leidenschaftlich dramatische Grablegung in der Breite (s. Abb.) und die ganz statuarisch konzipierte Gruppe des Auferstandenen zwischen Andreas und Longinus.

Hier erreicht seine Technik eine Vollendung in der Durchmodellierung der Formen, eine Weichheit in der Verschmelzung der einzelnen, dünnen Schraffierungslinien zu feinen Tönen, eine Zartheit der Uebergänge vom Umriss zum Schatten und vom Schatten zum Licht, von der allerdings nur die äusserst seltenen, ganz frühen Abdrücke eine Vorstellung geben können, die aber dann die meisten späteren Leistungen des Grabstichels in den Schatten stellen. Hier geht die Wirkung über die Absicht, Studienblätter zu vervielfältigen, weit hinaus zur Schöpfung von in sich abgerundeten, bis in alle Details malerisch fein ausgeführten Helldunkelgemälden.

Mantegnas Technik ist der Pollaiolos im System nahe verwandt, in ihrer künstlerischen Verwendung ist sie durchaus ein Novum. Die Linien verlieren die Schärfe und Starrheit der schematischen Schraffierungsstriche Pollaiolos, sie werden beweglich ohne die gleichmässige, diagonale Richtung aufzugeben, und gewinnen fast den Charakter von zarten Kreidestrichen, die sich zu einem Gesamtton verbinden.

Die Stechweise, die Mantegna ausbildet, bleibt das freilich nie erreichte Vorbild fast für die gesamte Kupferstichproduktion in Oberitalien bis zu Marc-

Digitized by Google

natürlich geht aber mit der Nachahmung seiner Formengebilde die Nachahmung seiner Technik Hand in Hand. Auch die Stecher, die zu unbehilflich und zu wenig feinfühlig gewesen waren, nach seinen Anweisungen ihre Technik seinem Zeichnungsstil anzupassen, konnten nun aus den Vorbildern, die er in seinen Stichen lieferte, eine ihnen gemässe Methode der Strichbildung abstrahieren. Wir sehen das an den späteren Arbeiten jenes Zoan Andrea, in dem wir den Stecher einiger der früher fälschlich Mantegna selber zugeschriebenen Blätter vermuten durften. Die mit den Buchstaben „ZA" bezeichneten Stiche, die wir mit aller Wahrscheinlichkeit Zoan Andrea zuweisen können, sind, soweit wir wissen, nach Zeichnungen italienischer Meister gestochen, zum Teil aber auch nach deutschen Stichen, besonders von Dürer, direkt kopiert. Mit dem oben erwähnten Holzschneider Zoan Andrea Vavassore kann der Mantuaner Kupferstecher nicht identisch sein, da jener bis tief in das XVI. Jahrhundert in Venedig tätig ist, während unser offenbar viel älterer Künstler bald von Mantua nach Mailand gezogen sein muss, um hier in Zeichnungen Leonardos und seiner Schüler neue Vorbilder für seinen Grabstichel zu suchen.

Einige andere, unbekannte Stecher müssen in noch viel engeren Beziehungen zu Mantegna gestanden haben als solche Techniker wie Ardizoni und Zoan Andrea. Eine Anzahl von Kupferstichen, die wir nicht als eigenhändige Arbeiten des Meisters ansehen können, scheinen jedenfalls in seiner Werkstatt und unter seinen Augen entstanden zu sein. Seine persönliche Beihilfe möchte man in einem der Kupferstiche, die seine Entwürfe zu dem Triumph Cäsars (in Hampton-Court) wiedergeben, dem Blatte mit den Opfertieren und Elefanten (B. 12) vermuten. Geringer sind die anderen gestochenen Teile des Zuges, die Trophäenträger (B. 13 u. 14) und die sogenannten Senatoren (B. 11), von denen verschiedene Wiederholungen erhalten sind, und Herkules und Anthaeus (B. 16). Die übrigen Mantegna zugeschriebenen Blätter, wie der Schmerzensmann (B. 7), Sebastian (B. 10), Herkules im Kampfe mit einer Schlange (B. 15), die beiden Bettler (Pass. 24), stehen technisch seinem persönlichen Stile ferne oder sind nicht einmal nach seinen Zeichnungen ausgeführt, wie die Leonardesken Köpfe (B. 21—23).

Giovanni Antonio da Brescia, den wir nur aus den Bezeichnungen auf seinen zahlreichen Stichen kennen, muss sich ursprünglich ebenfalls eng an Mantegna angeschlossen haben, dessen Zeichnungen und Stiche er eifrig kopiert hat. Er bildet Mantegnas Stechweise in ganz ähnlicher Weise wie Zoan Andrea

Digitized by Google

einzudringen. Im Beginne des XVI. Jahrhunderts scheint er sich in Rom, wohin der Strom Künstler und Handwerker zu ziehen begann, in den Kreis der Stecher um Raffael gemischt zu haben. Er kopiert Stiche Marcantons, dessen Technik er nachzuahmen sucht, sticht Zeichnungen Raffaels und reproduziert mit besonderem Eifer neu entdeckte antike Statuen.

Ein Nachahmer Mantegnas ist in seinen Anfängen auch Nicoletto Rosex da Modena, der ebenfalls bis in den Anfang des XVI. Jahrhunderts tätig gewesen ist. In seinen frühen, meist unbezeichneten Stichen schraffiert er noch ganz in der Art Mantegnas ohne Kreuzschraffierungen mit gleichmässigen diagonalen Strichlagen. Auch in Formen und Motiven ist die Anlehnung an Mantegna sehr stark. Er kopiert aber auch Stiche von Schongauer, frühe Blätter von Dürer, später auch nach dem Meister J. B. mit dem Vogel und selbst nach Marcanton. Nicoletto zeigt eine besondere Vorliebe für die Antike, die in seinem über 120 Blätter umfassenden Werke einen breiten Raum einnimmt; unter anderem hat er die Marcaurelstatue und den 1495 gefundenen Apollo von Belvedere, schon restauriert, nachgebildet. Seine felsigen Landschaften mit reicher Staffage von antiken Gebäuden und Figuren aller Art behandelt er mit grosser Liebe und eingehender Sorgfalt. Nicoletto ist kein selbständig erfindender Künstler, aber ein feiner und sehr geschmackvoller Zeichner, der den Gesichtern und Bewegungen seiner Gestalten eine grosse Anmut zu verleihen und sie geschickt in die Landschaft hinein zu komponieren weiss (s. Abb.). An den charakteristischen Typen und an der Landschaft sind seine Arbeiten leicht zu erkennen. In seinen späteren Stichen beginnt er mit gerundeten und sich kreuzenden Taillen zu modellieren und nähert sich schliesslich sogar der Art Marcantons.

Wie die Maler gehen auch die Kupferstecher Oberitaliens vielfach vom Studium Mantegnas zur Nachahmung der Venezianer Meister, besonders Giovanni Bellinis über. Diese Hinneigung nach Venedig macht sich schon stärker bemerkbar bei Benedetto Montagna aus Vicenza (geb. um 1470, gest. nach 1535). Als Maler und Zeichner folgt er dem Stile seines bedeutenderen Vaters und Lehrers Bartolomeo Mantegna. In seinen frühern Werken behandelt er die geraden, langen Schraffierungen sehr scharf und energisch, aber nicht ohne eine gewisse Steifheit und Nüchternheit, z. B. in dem Opfer Abrahams (B. 1) und in der Madonna (B. 7, 1). Später, wie er sich rein venezianischen Vorbildern mehr nähert, z. B. in dem ganz in der Art Basaitis gezeichneten Hieronymus (B. 14 s. Abb.) und zahlreichen mythologischen Darstellungen, wird seine Modellierung

Digitized by Google

er in seinen Typen, denen er oft eine ganz bellineske, melancholische Anmut verleiht. Seine Technik besteht in einer Umbildung der mantegnesken Schraffierung zu kräftigeren und farbigeren, aber auch gröberen Effekten durch Massen von ziemlich dicken und rauh geränderten, gekreuzten Strichen.

Eine technische Eigenart hat von den Stechern dieser venezianischen Gruppe nur Giulio Campagnola (geb. in Padua um 1483) auszubilden gewusst. Als Wunderkind in den Wissenschaften und Künsten ist er früh berühmt geworden. Allerdings scheint sein Talent mehr in der Nachahmung bestanden zu haben, da immer nur seine täuschenden Kopien nach Bellini und Mantegna gelobt werden. Sein Vorbild ist ausser Mantegna, nach dessen Zeichnung er den Johannes den Täufer (B. 3) stach, und Dürer vor allem Giorgione gewesen. Mehrere seiner Darstellungen, besonders Christus und die Samariterin (B. 2 s. Abb.) mit der poetischen Insellandschaft, der junge Hirte (B. 6), der Astrolog von 1509 (B. 8) u. a. m. zeigen in den vollen, weichen Formen, dem träumerischen Ausdruck der Gesichter, in der Stimmung der Töne und der Landschaft mit der Kunstweise des grossen Malers die engste Verwandtschaft. Seine Technik hat Campagnola dem Charakter seiner Vorlagen in sehr geschickter Weise anzuschmiegen gewusst, indem er die sehr regelmässig gezogenen, runden Taillen durch Massen feiner Punkte unter einander und mit dem Lichte verbindet und so ganz tiefe Schatten und sehr zarte Uebergänge erzielt. In manchen Stichen wie dem h. Johannes (B. 3) und der liegenden Frau (P. 11) sucht er die Schatten ausschliesslich durch Punkte wiederzugeben. Die stärkeren, malerischen Effekte hat er aber nur durch die Verbindung von Punkten mit Linien hervorgebracht.

Diese Manier, die wir mit Wahrscheinlichkeit auf Giulio Campagnola zurückführen dürfen, hat Beifall und Nachahmung gefunden. Wir haben schon bei Benedetto Montagna ähnliche, allerdings schüchterne Versuche beobachtet; wir sehen auch Maler, wie den Vicentiner Marcello Fogolino und den Cremoneser Altobello Meloni in ihren gelegentlichen, interessanten Grabstichelarbeiten die Technik Campagnolas bevorzugen. Eine ganz eigentümliche Erscheinung ist der anonyme Stecher, der nach dem Datum auf einem seiner Blätter der Meister von 1515 genannt wird. Alle seine Stiche, für die der tief dunkel schraffierte Hintergrund und die merkwürdige Modellierung der stark ausladenden Muskeln charakteristisch sind, stellen antike Gegenstände oder Ornamente dar. Seine Technik ähnelt der der Schüler Mantegnas, besonders der Zoan Andreas, ist aber viel kühner und kontrastreicher.

Digitized by Google

besten, durchaus in nordischer Technik ausgeführten Blättern verleugnet er seinen venezianischen Ursprung nicht.

Der vorzügliche Stecher, der seine Arbeiten mit einem Monogramme aus zwei durch eine Schleife verbundenen P bezeichnet, ist mit dem Friauler Maler Martino da Udine, genannt Pellegrino da S. Daniele (um 1470—1547) identifiziert worden, da sich dasselbe Zeichen auch auf Gemälden dieses Meisters findet. Während aber Martino als Nachahmer des Cima da Conegliano beginnt und später mit Giorgione, Palma und Pordenone zu wetteifern sucht, zeigen jene Stiche die feinknochigen, scharf gezeichneten Formen ferraresischer Maler, im besonderen die des Ercole Roberti. Ob zur Erklärung dieses ferraresischen Charakters der Stiche die Tatsache, dass Martino zwischen 1503 und 1514 mehrfach in Ferrara tätig gewesen ist, genügt, oder ob wir in dem Stecher PP. eine andere Persönlichkeit zu erblicken haben, muss noch dahingestellt bleiben. Zu beachten ist allerdings, dass Martino sich in einzelnen Gemälden, besonders der Verkündigung von 1519 in der Akademie in Venedig, sehr eng an spätere Ferraresen, besonders an Garofalo anzulehnen scheint, und dass der spätere, überarbeitete Zustand seines Hauptblattes eine ganz ähnliche Formbildung erkennen lässt. Während nämlich der erste Abdruckszustand der reichen und sehr fein durchgeführten Darstellung des „Triumphes der Selene" (P. 4), ebenso wie die Kreuzabnahme (P. 2) und der h. Christoph (P. 3), in einer ganz eigentümlich zarten Technik mit dünnen Umrisslinien und ganz fein strichelnder Schraffierung überaus delikat, wohl mit der Nadel, ausgeführt ist, zeigt der zweite, überarbeitete Zustand weichliche, breite Formen, die durch eine mehr malerische Behandlung der Schatten mit Punkten und ganz kurzen, dickeren Strichen hervorgebracht ist.

Die einzigen, sicher datierbaren, in Mailand hergestellten Kupferstiche aus dem XV. Jahrhundert sind die drei Illustrationen in der Summula di pacifica conscientia, die P. de Lavagna im Jahre 1479 in Mailand druckte. Nur einer der drei Stiche enthält ausser rein geometrischen und ornamentalen Zeichnungen auch eine figürliche Darstellung, die Verkündigung, die aber so klein ist, dass sich kaum mehr als eine Aehnlichkeit mit der älteren venezianischen Technik erkennen lässt. Wir sind aber wohl berechtigt, eine Reihe von Blättern wegen ihrer stilistischen Verwandtschaft mit Bildern der mailändischen Schule und mit den oben erwähnten ältesten mailändischen Holzschnitten, besonders dem Autorbildnisse im Paulus Florentinus von 1479, als mailändische Erzeug-

Digitized by Google

nisse anzusehen. Es sind meist ziemlich dürftige Zeichnungen mit sehr weichen, runden Formen und Falten, in der Art der venezianischen Stiche, mit ziemlich engen, kurzen, geraden Strichen schraffiert, die um 1480 entstanden sein mögen, z. B. eine Verkündigung in Berlin (Pass. V, p. 67, Nr. 61) und eine unbeschriebene Kopie danach in Wien, ein Crucifixus mit Franciscus und Hieronymus und eine Stigmatisation des h. Franciscus in Berlin, eine thronende Madonna mit Engeln (Pass. V, p. 185, Nr. 88) und zwei Jünglinge am Meere (Pass. V, p. 189, Nr. 102) im British Museum, endlich eine Geburt Christi (Pass. V, p. 115, Nr. 79) in Paris, zu der sich eine Zeichnung in der Akademie in Venedig befindet. Hierher gehört auch die grosse und bedeutende Darstellung des Inneren einer zerfallenen Kirche mit reicher Staffage (British Museum und Casa Perego in Mailand), die die Bezeichnung: „Bramantus fecit in Mlo" (Milano) trägt und deshalb für eine eigenhändige Arbeit des Architekten ausgegeben worden ist. Wahrscheinlich ist nur die Zeichnung dieser Komposition, die man wohl als ein architektonisches und perspektivisches Studienblatt ansehen darf, von Bramante, die Formen der Figuren zeigen mailändischen Charakter, die Technik ist der der eben erwähnten Stiche, besonders der Geburt Christi, sehr verwandt, nähert sich aber mehr der Art der Mantegnaschule. Zoan Andrea, der, wie wir aus seinen Stichen nach mailändischen Vorlagen ersehen können, hier tätig gewesen ist, mag der Lehrmeister dieses und anderer mailändischer Stecher gewesen sein.

Von diesen mailändischen Künstlern können wir nur einen namhaft machen, den Miniator Fra Antonio da Monza, der in Zeichnung und Technik eine gewisse Eigenart besitzt. Einige, meist umfangreiche Kupferstiche dürfen ihm wegen ihrer bis in alle Einzelheiten genauen stilistischen Uebereinstimmung mit seinen Miniaturen mit grösster Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden, so z. B. eine Madonna mit zwei Engeln (B. XIII, p. 85, Nr. 3) und eine Beweinung (Albertina), die mit besonders reichen und feinen landschaftlichen Gründen ausgestattet sind. Besonders interessant ist sein Stich nach Leonardos Abendmahl (Pass. V, p. 181, Nr. 4), das auch anderen Mailänder Stechern der Zeit als Vorlage gedient hat (P. 5—8).

Auf Grund älterer Nachrichten hat man auch Leonardo da Vinci zu den Kupferstechern rechnen zu können geglaubt, zumal einige Blätter, wie das überaus feine Profilbrustbild eines schönen Mädchens (Pass. V, p. 180, Nr. 2) und drei grosse Ornamente aus Knotenwerk durch Inschriften ihre Herkunft aus der

Digitized by Google

von Leonardo gegründeten „Academia Leonardi Vinci" erweisen. Trotzdem wird man die eigenhändige Ausführung selbst dieses besten und reizvollsten mailändischen Kupferstiches durch den Meister keineswegs als Tatsache gelten lassen dürfen. Vier Skizzen Leonardos zu der Reiterstatue des Francesco Sforza, ein Blatt mit Studien für Pferdeköpfe und die, wie erwähnt, auch in Holzschnitt kopierte, vorzüglich frei und leicht bewegte Gestalt des Dichters Bernardo Bellinzoni (Paris, Rothschild) verraten wie andere leonardeske Stiche jedenfalls deutlich die Stechweise und die Schwäche der Zeichnung eines Giovanni Antonio da Brescia.

Im Kreise der Schüler Leonardos sind einige Kupferstiche entstanden, die man grösstenteils, ohne Berechtigung, Cesare da Sesto zugeschrieben hat. Die Formgebung erinnert sehr stark an die oben erwähnten Holzschnitte in mailändischen Drucken des beginnenden XVI. Jahrhunderts. In der technischen Behandlung sucht man die Wirkung der weich vertreibenden mailändischen Malweise durch zarte Modellierung mit engen, kurzen, runden Schraffierungen und Punkten wiederzugeben. Die Hauptblätter dieser Gruppe sind: eine von Bartsch dem Franzosen Duvet zugeschriebene allegorische Darstellung, ein Kampf von wilden Tieren gegen einen Drachen, nach einer Zeichnung Leonardos, die Enthauptung Johannes des Täufers (Pass. VI, p. 257, Nr. 65, British Museum), ein Hirsch und ein Reh, die fälschlich Giulio Campagnola zugeschrieben worden sind (Pass. V, p. 165, Nr. 16 u. 17).

Unter den Stätten, an denen der Kupferstich in Italien gepflegt wurde, ist keine für die weitere Entwicklung dieser Kunst so bedeutungsvoll geworden wie Bologna, die Heimat Francesco Francias und Marcantonio Raimondis. Von einem früheren Betriebe des Kupferstiches in dieser Stadt wissen wir nichts, wie es scheint tritt Bologna erst mit Francesco Francia in den Wettbewerb ein. Wir kennen allerdings keine sicher beglaubigten Kupferstiche von Francia, aber als einer der bedeutendsten Metallgraveure und Niellatoren seiner Zeit und als der Lehrer zweier der tüchtigsten Stecher kann er trotzdem einen hervorragenden Platz in der Geschichte des italienischen Kupferstiches beanspruchen. Seine Kunst, figurenreiche Kompositionen in der feinsten Durchbildung aller mannigfaltigen Einzelheiten auf kleine Metallflächen einzugravieren, erregte die Bewunderung seiner Zeitgenossen. Zwei gut beglaubigte niellierte Silberplatten, sogenannte Majestates, von seiner Hand sind in der Pinakothek zu

Digitized by Google

Bologna erhalten. Von der einen, die eine Kreuzigung darstellt, wird ein Probeabdruck auf Papier in der Albertina in Wien aufbewahrt. Auch einige andere Papierabdrücke von unendlich zart und fein gezeichneten und gravierten Niellen können mit einer gewissen Sicherheit Francia zugeschrieben werden, z. B. das Brustbildnis eines Bentivoglio (Dutuit 587) und Orpheus, der den Tieren singt (Dutuit 353). Neben Florenz scheint Bologna das bedeutendste Zentrum der Goldschmiedekunst in Italien gewesen zu sein, und wie dort hat man auch hier sehr häufig ausgeführte Niellen oder Zeichnungen für solche als Vorbilder in Kupfer kopiert (s. Abb.). Wir kennen eine ganze Reihe dieser nielloartigen Stiche von der Hand eines Meisters, der seine Arbeiten mit dem Monogramm O. P. D. C., einmal auch mit seinem vollen Namen Opus Peregrino da Ces (ena?) bezeichnet hat. Peregrino, der bis in den Anfang des XVI. Jahrhunderts tätig gewesen sein muss, ist ohne Zweifel ein Schüler Francias gewesen, er hat unter anderem auch dessen oben erwähntes Niello mit Orpheus für den Abdruck nachgestochen und ist höchstwahrscheinlich neben anderen Genossen in der viel besuchten Werkstatt Francias beschäftigt gewesen. An Feinheit der Zeichnung und Schärfe des Stiches stehen seine Arbeiten denen des Meisters weit nach.

Bologneser Meister. Tobias mit dem Engel.

Der künstlerisch selbständigste Schüler Francesco Francias, der Meister J. B. mit dem Vogel, ist schon oben als Zeichner für den Holzschnitt besprochen worden. Die fünfzehn mit seinem Monogramm bezeichneten Kupferstiche zeigen deutlich seinen Zusammenhang mit der bolognesischen Schule, sie besitzen aber doch so viel Eigenart in der Komposition und besonders im mädchenhaften Ausdruck der Frauenköpfe, dass man sein Schulverhältnis zu Francia bisher meist nicht erkannt hat. Seine Technik mit rundlichen, ziemlich harten Taillen zeugt schon von einem Studium Dürerscher Holzschnitte und Kupferstiche, denen er auch mehrfach die Motive für Baumgruppen und ganze landschaftliche Hintergründe entlehnt hat. Er zeichnet mit feinem Formgefühl und mit bemerkenswerter Freiheit und bekundet eine besondere Vorliebe für antike Gegenstände. Seine anziehendste Arbeit, Leda mit ihren vier Kindern, mit denen ihr Vater Jupiter als Schwan mutwillig scherzt (B. 3), ist ein antikes Idyll schon von ganz correggeskem Reiz der Erfindung und der Formengebung.

Digitized by Google

DAS SECHZEHNTE JAHRHUNDERT

Albrecht Dürer. Der Schmerzensmann.

HOLZSCHNITT UND KUPFERSTICH IN DEUTSCHLAND.

Auf Albrecht Dürers Errungenschaften fusst die gesamte Entwickelung des Bilddruckes im XVI. Jahrhundert. Unter den Technikern seiner Zeit ist Dürer nicht allein der genialste und reichste Formenbildner, er ist auch der grösste Theoretiker, der seine technischen Mittel mit voller Ueberlegung verwendet und feste Prinzipien der Linienführung ausbildet, die als solche einleuchtend und lernbar sind. Das künstlerische System, zu dem er die mannigfaltigen Versuche seiner Vorgänger abklärt, ist weithin zum Vorbild geworden. Er ist der Lehrmeister der Technik auch dann noch geblieben, als schon der italienische Kupferstich, vornehmlich als Träger und Vermittler der triumphierenden Renaissancekunst, überall die Herrschaft gewonnen hatte.

Albrecht Dürer, der 1471 in Nürnberg als Sohn eines Goldschmiedes geboren wurde, hat seine Ausbildung als Maler in der Werkstatt des Michael Wolgemut erhalten. Die Holzschnitte des oben erwähnten Schatzbehalters von 1491 und der Schedelschen Chronik von 1493, die Wolgemut gemeinschaftlich

Digitized by Google

mit seinem Stiefsohne Pleydenwurff ausgeführt hat, legen die Vermutung nahe, dass der junge Dürer hier auch in die Technik der graphischen Künste eingeführt worden sei, wenn er nicht sogar schon selber an der Arbeit für diese Holzschnitte teilgenommen hat. Sein frühester uns bekannter, für eine Baseler Offizin 1492 angefertigter Holzschnitt zeigt jedenfalls eine ausserordentlich grosse Verwandtschaft mit den besten Bildern des Schatzbehalters.

Ob auch der Kupferstich in Wolgemuts Werkstätte betrieben wurde, wissen wir nicht, sichere Nürnberger Arbeiten aus Dürers Jugendzeit sind nicht bekannt. Der junge Gesell hat aber ohne Zweifel die Blätter Martin Schongauers eifrig studiert und an ihnen seine Technik ausgebildet. Auch die Werke des Meisters E. S. und des Meisters des Amsterdamer Kabinets sind ihm gewiss nicht unbekannt geblieben, und auf seiner Wanderschaft (1491—94) wird er manchem geschickten Stecher seine Handgriffe und Eigenheiten in der Behandlung der Kupferplatte abgesehen haben. Denn überall konnte er tüchtige Meister und talentvolle Gesellen eifrig bei der Arbeit finden. Man sollte deshalb nicht alle bedeutenderen Leistungen der gleichen künstlerischen Abstammung ohne weiteres dem jungen Dürer zuschreiben, wie man das mit den Baseler Holzschnitten zum Ritter von Turn, zum Narrenschiff und mit den Zeichnungen zum Terenz getan hat. Ein grosser Künstler kann nicht einsam herauswachsen aus einer Masse niederer Handwerker; nur im Wettstreite mit tüchtigen Talenten kann er zum Meister reifen. Neben dem alles überragenden Genius erzeugt die Zeit des Aufschwunges Talente in Fülle. Und keine Zeit war so reich an geistiger Anregung wie die Epoche der grossen Gährung vor der Reformation, die in ihrem stürmischen Drange nach unmittelbarer Aeusserung des natürlichen Empfindens, nach freier, ungebundener Mitteilung von Geist zu Geist der Entwickelung der graphischen Künste wie keine andere günstig war.

Ausser den uns bekannten Künstlern wie Schongauer, Wolgemut, dem Meister des Amsterdamer Kabinets wird Dürer ohne Zweifel noch manche andere, uns heute unbekannte Vorgänger und anregende und fördernde Mitschüler gehabt haben. Seine eigene formen- und gedankenreiche Kunst erhebt sich verhältnismässig spät zu vollständiger Selbständigkeit, nachdem sie wie durch einen chemischen Prozess alle damals mächtigen Kunstkräfte auf sich hatte wirken lassen. Dürer ist kein frühreifes Talent gewesen, erst um 1500, als er schon die Hälfte seiner Lebensbahn durchmessen hatte, gewinnt er die volle, freie Herrschaft über seine Kunstmittel.

Digitized by Google

noch ganz in Schongauers Bahnen. Dann aber macht sich der Eindruck, den sein lebhafter, lernbegieriger Geist durch die Anschauung italienischer Kunst empfangen hatte, stärker bemerkbar. Eine Reihe von Zeichnungen bezeugen sein eingehendes Studium der Werke italienischer Meister, im besonderen der Kupferstiche Mantegnas, die er wahrscheinlich bei einem Aufenthalte in Venedig 1494 oder 1495 kennen gelernt hatte. In den Kupferstichen aus den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts wiegen deshalb auch die antikisierenden Gegenstände vor. Er wagt es schon 1497 in den sogenannten „vier Hexen", seinem ersten datierten Kupferstiche, nackte, weibliche Gestalten darzustellen. Einen bedeutenden Fortschritt in der Wiedergabe der Körperformen bekunden die wahrscheinlich nur wenig späteren Blätter, der Raub der Amymone (B. 71) und der „grosse Herkules", auch die Eifersucht genannt (B. 73), eine mythologische, noch nicht befriedigend gedeutete Darstellung nach italienischen Vorbildern. Etwa gleichzeitig sind ferner der Spaziergang (B. 94), eine Todesphantasie, der verlorene Sohn (B. 28), die Madonna auf dem Halbmond (B. 30 s. Abb.) und die liebliche, italienisierende Madonna mit der Meerkatze (B. 42) mit dem von italienischen Stechern häufig kopierten Weiherhäuschen u. a. m.

Albrecht Dürer. Madonna auf dem Halbmond.

In diesen Kupferstichen beherrscht Dürer die Technik schon mit voller Freiheit. Die Unsicherheit der früheren Arbeiten ist verschwunden, und die Linienführung ist durchaus klar und überlegt. Hier ist kein Strich mehr über-

Digitized by Google

Albrecht Dürer. Aus der Apokalypse. B. 69. Ausschnitt. Wenig verkleinert.

Digitized by Google

flüssig, jeder Zug, jede Biegung und jede Kreuzung der Taillen hat ihre bestimmte Absicht und Wirkung. Scharf gegenübergestellte Massen von Licht und Schatten geben den Formen Rundung und lassen die Gestalten sich vom Hintergrunde loslösen. Von diesen Werken, die wohl um 1500 entstanden sind und seine lange Studienzeit abschliessen, hatte er bis zur vollen Meisterschaft nur noch einen Schritt zu tun.

Noch mehr als die Kupferstiche lassen Dürers Holzschnitte aus dieser Zeit den Einfluss Italiens erkennen. Die freie Zeichnung auf den Holzstock gestattet der Hand eine viel grössere Beweglichkeit als die Gravierung in das harte Metall. Nach der einzig unzweifelhaften Arbeit aus früherer Zeit, dem schon erwähnten Hieronymus von 1492, kennen wir sichere Holzschnitte von Dürer erst wieder aus den Jahren nach seiner Heimkehr und Hausstandsgründung in Nürnberg. Diese Blätter, die sein Monogramm schon in der endgültigen Form tragen, sind dem Baseler Hieronymus in der Geschmeidigkeit und Fülle der Linien und in der Kraft der Gesamtwirkung weit überlegen. Der Gedanke an eine Bemalung kann nun nicht mehr aufkommen, und tatsächlich sind Dürers Holzschnitte auch fast immer von ihr verschont geblieben. Genau datierbar ist nur das Hauptwerk dieser Zeit, die Apokalypse (B. 60—75 s. Abb.), die 1498 mit deutschem und mit lateinischem Texte erschien, also in den vorhergehenden Jahren entstanden ist. Ungefähr gleichzeitig sind einige Holzschnitte, ebenfalls grossen Formates, wie der Herkules (B. 127), der Reiter und der Landsknecht (B. 131), das Männerbad (B. 118) und die h. Familie mit den Hasen (B. 102).

Nicht nur in einzelnen, direkt entlehnten Motiven, sondern vor allem in dem heroischen Pathos, in der Steigerung der Formen, Bewegungen und Empfindungen über das Natürliche oder wenigstens über das gewöhnliche Mass hinaus wirkt hier, besonders in der Apokalypse, die Anschauung der Werke Mantegnas gewaltig nach. Dürer geht im Schema der Kompositionen von älteren Illustrationen der Offenbarung aus, er gibt ihnen aber neues Leben durch die Kraft seiner eigenen Phantasie, einen neuen Sinn durch Beziehungen auf die Zeitläufte und vor allem eine ganz freie Form durch eine Fülle der feinsten und tiefsten Beobachtungen der Natur und des Lebens. Vieles ist noch steif und eckig in der Form, manches kraus und wirr in der Gewandung und in den Wolken, die Gegensätze zu stark und viele Stellen leer. Der junge Meister hatte noch zu sehr mit der spröden Form seiner Kunstsprache, besonders aber auch mit der Technik zu kämpfen.

Digitized by Google

Wir dürfen wohl mit einer gewissen Sicherheit annehmen, dass Dürer die Holzstöcke nicht selber geschnitten, sondern die Ausführung handwerklichen Formschneidern überlassen habe. Ohne Zweifel war er mit der Technik vertraut und mag wohl gelegentlich auch selber das Messer geführt haben, die grosse Verschiedenheit in der Technik der einzelnen Holzschnitte wie mancherlei Nachrichten beweisen aber, dass er in der Regel sich darauf beschränkt haben müsse, die Zeichnung auf den Holzstock aufzutragen und die Arbeit des Formschneiders zu überwachen. Dürers Einfluss auf die Technik des Holzschnittes muss ausserordentlich gross gewesen sein; das zeigt ihre rasch steigende Vollendung in seinen Werken. Er erreicht sie offenbar dadurch, dass er dem Messer nichts zumutet, was dem Charakter der Technik nicht gemäss ist, dass er in klaren, scharfen Strichen seine Absicht dem Holzschneider durchaus deutlich macht, dann aber mit Energie auf die sorgfältigste Respektierung seiner Linien dringt und keine Eigenmächtigkeiten des Technikers duldet. Deshalb sind die Blätter, die er selber herausgab, so unendlich viel besser geschnitten als solche, die er für andere Drucker nur vorzeichnete, wie z. B. die Illustrationen zu den Revelationes S. Brigittae von 1500 und zu den Quattuor libri amorum des Conrad Celtes von 1502.

Dürer scheint überhaupt nach der Apokalypse und den anderen grossen Blättern in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts den Holzschnitt etwas vernachlässigt zu haben. Nur Heiligenbilder und dergleichen marktgängige Ware zum Verkauf auf Kirchenfesten und Messen mag er haben schneiden lassen, wohl solche Blätter, die er selber später als „Stücke des schlechten Holzwerkes“ zu bezeichnen pflegte. Er muss sich in diesen ersten Jahren des neuen Jahrhunderts mit dem grössten Eifer dem Kupferstich gewidmet haben, denn seine Fortschritte sind gerade auf diesem Gebiete sehr gross.

Sein Hauptstreben richtet sich nun, da die Form seiner Hand sich fügte, darauf, die Linien nicht mehr bloss zu Formen, sondern auch zu Tönen von plastischer Wirkung zu verbinden, durch grosse Regelmässigkeit der Züge und durch die zartesten Uebergänge grosse, stark kontrastirende, aber doch weich verbundene Farbflächen zu erzielen. Die einzelnen Linien sind noch körperhaft und genährt, die Schatten tief und dunkel und die Lichtflächen ziemlich umfangreich, sie werden nun aber schon malerisch in Verbindung mit einander gebracht. Einige der berühmtesten grossen Stiche Dürers gehören in diese Periode, z. B. das „grosse Glück“ oder die Nemesis (B. 72), der h. Eustachius

Digitized by Google

(B. 57), beide mit Landschaften von blendendem Reichtum, das Wappen mit dem Todtenkopf (B. 101), und besonders Adam und Eva von 1504 (B. 1). Dürer hat dies Werk mit seinem vollen Namen bezeichnet, stolz hier an einem Musterbeispiel die Resultate seiner langjährigen Studien über die Proportionen des menschlichen Körpers aufweisen zu können. Der Gestalt Adams liegen Zeichnungen nach dem Apollo vom Belvedere, die ihm Jacopo de' Barbari vermittelt zu haben scheint, und Konstruktionen nach bestimmten Regeln zum Grunde. Unser Gefühl kommt freilich dabei über die Bewunderung der Technik und der Ausführung der Details kaum hinaus. Einen vollen künstlerischen Genuss gewähren uns dagegen die unmittelbar von Natureindrücken bestimmten Werke des Meisters, wie die Madonna mit dem Vogel von 1503 (B. 34), die gemütvolle Geburt Chriti von 1504 (B. 2), das grosse und das kleine Pferd und der h. Georg zu Pferde von 1505 (B. 96, 97 u. 54, s. Abb.) u. a. m.

Albrecht Dürer. Der heilige Georg zu Pferde.

Dürer soll seine zweite Reise nach Italien 1505 angetreten haben, um in Venedig gegen die unbefugte Nachahmung seiner Holzschnitte Klage zu erheben. Marcantons datierte Kopien stammen erst aus dem Jahre 1506 und in den Briefen, die Dürer nach Hause richtete, wird des Prozesses nicht Erwähnung getan. So gross der Einfluss gewesen ist, den der Aufenthalt in Venedig 1505

Digitized by Google

bis 1507 auf Dürer als Maler und auf sein künstlerisches Selbstbewusstsein, auf seine gesamte Geistesbildung ausgeübt hat, seine Arbeiten für den Bilddruck lassen nirgends Spuren dieses bedeutungsvollen Ereignisses in seinem Leben erkennen. Auf diesem Gebiete war er zu einer Meisterschaft und Reife gelangt, die ihn über jedes Vorbild hinaushoben, die vielmehr die volle Bewunderung und die Lernbegier der Italiener erregten.

Wenn dem feinfühligen Künstler auch inmitten des glänzenden Lebens in Venedig die Heimat und seine eigene Stellung eng und ärmlich erschienen, so konnte er doch im Kreise der deutschen Humanisten, im Verkehr mit seinem Freunde Willibald Pirckheimer, mit Konrad Celtes und anderen Gelehrten, die vom Geiste der italienischen Renaissance erfüllt waren, Anregung und verständnisvolles Interesse für seine Kunst und besonders für seine kunsttheoretischen und antiquarischen Studien finden. Nürnberg bildete damals einen der vornehmsten Mittelpunkte wie des geschäftlichen so auch des geistigen Lebens in Deutschland. Das Streben nach wissenschaftlicher Feststellung der Prinzipien seiner Kunst, der Proportionen des menschlichen Körpers und der Perspektive, die er später in eigenen Werken zu ergründen suchte, und die damit zusammenhängende Hinneigung zur Antike entsprangen dem innersten Triebe seiner kontemplativen Natur nach Klarheit. Seine Kunst hat er aber nur zeitweise und in einzelnen Fällen in Abhängigkeit von seinen Theorien gestellt; sein künstlerischer Sinn wandte sich immer wieder mit erhöhter Teilnahme der eindringenden Beobachtung des wirklichen Lebens und der Verkörperung seiner eigensten Phantasiegestalten zu. Aus dieser Verbindung der unmittelbaren Anschauung mit der wissenschaftlichen Erforschung der Formengesetze gewinnt er, gleich Leonardo, tiefste und reinste Erkenntnis der Natur.

Als der Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens sind von jeher mit Recht die drei Meisterwerke seines Grabstichels aus den Jahren 1513 und 1514, der Ritter trotz Tod und Teufel (B. 98), die Melancholie (B. 74) und der h. Hieronymus in seiner Studierstube „im Gehäus“ (B. 60) angesehen worden. Ihre äussere Bedeutung ist noch nicht befriedigend erklärt worden, ihr poetischer Inhalt wird von jedem, der sich in ihre Betrachtung vertieft, klar und stark empfunden werden. Die verschiedenen Weltanschauungen, die den Geist des Menschen wechselnd beherrschen, scheint der Künstler in diesen Gestalten verkörpert zu haben: in der Melancholie den verzweifelnden Pessimismus, im unentwegten Ritter den zukunftsfreudigen Optimismus, im Hieronymus, der Krone

Fast alle Formen sind mit feinen Linien überdeckt, nur einzelne scharfe Lichter sind ausgespart, die Schatten fast immer nicht durch Verstärkung der einzelnen Linien sondern durch mehrfach übereinandergelegte Kreuzlagen erzielt. Durch diese zarte und bewegliche Linienbildung und -führung vermag er den Charakter der Stoffe mit fast täuschender Wirkung wiederzugeben, das Spiel des Sonnenlichtes im Hieronymus wie die nächtliche, magische Beleuchtung in der Melancholie mit unerreichter Meisterchaft und dabei mit echt künstlerischer Diskretion darzustellen. Die grosse Bedeutung dieser Meisterwerke Dürers für die Geschichte der graphischen Künste liegt vor allem darin, dass hier zum ersten Male der Grabstichel durch die vollkommene Verschmelzung der Linien, durch die vollendete Stofflichkeit der Gegenstände und durch die naturwahre Licht- und Farbenstimmung dem Bilde den künstlerischen Schein der Wirklichkeit zu geben versucht.

Albrecht Dürer. Der Dudelsackpfeifer.

Der Meister hat diese höchsten Leistungen seines Grabstichels nicht mehr zu übertreffen vermocht. Der h. Antonius in der Landschaft aus dem Jahre 1519 (B. 58, s. Abb.) steht in der Stimmung und in der Technik den Werken der Jahre 1513 und 1514 besonders dem h. Hieronymus ausserordentlich nahe, und die drei Blätter der Folge der fünf Apostel, die die Daten 1523 und 1526 tragen (B. 47, 49 u. 46), sind sogar wahrscheinlich schon im Jahre 1514 zusammen mit den beiden ersten Blättern dieser Serie (B. 48 u. 50) ausgeführt oder wenigstens

Digitized by Google

angelegt worden. In dieses fruchtbarste Jahr fallen auch die beiden einzigen Genrefiguren der Spätzeit, das tanzende Paar (B. 90) und der Dudelsackpfeifer (B. 91, s. Abb.). Von den etwa 104 Kupferstichen Dürers sind, die Apostel mit eingerechnet, nur 23 nach 1514 entstanden, und unter ihnen befinden sich noch die sämtlichen sechs Bildnisse, die Dürer von seinen Freunden und Gönnern angefertigt hat. Das kleinere Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg (1519, B. 102), das seines Freundes Pirckheimer (1524, B. 106) und das Melanchthons von 1526 (B. 105, s. Abb.) können am besten einen Begriff von Dürers Portraitkunst und von der breiten, grossflächigen Behandlung seiner späten Kupferstiche geben. Der Meister mag wohl selber gefühlt haben, dass er mit den Werken des Jahres 1514 seine Mission als Kupferstecher erfüllt hatte. Ausser seinen Gemälden und seiner schriftstellerischen Tätigkeit wird ihn aber auch wohl die Arbeit für die grossen Holzschnittunternehmungen seines kaiserlichen Gönners vom Kupferstich abgezogen haben.

Schon kurz vor seiner zweiten italienischen Reise muss Dürer die Arbeit für den Holzschnitt, die er nach der Apokalypse etwas vernachlässigt hatte, wieder mit grossem Eifer aufgenommen haben. Die frühesten Blätter der „grossen Passion" in 12 Bildern (B. 4—15) sind wenig sorgsam ausgeführt, dagegen sind einige Stücke des „Marienlebens" (B. 76—95) und eine Reihe der 37 Bilder der „kleinen Passion" (B. 16—52 s. Abb. S. 199 u. 213), die schon um 1505 geschnitten sein müssen, da Marcanton sie 1506 kopierte, mit der grössten Feinheit, also wohl unter der Aufsicht des Künstlers gearbeitet. Alle drei Serien wurden erst später vollendet — einige Blätter sind 1509 u. 1510 datiert — und zusammen 1511 in Form von Büchern mit gedrucktem Texte von Dürer in eigenem Verlage herausgegeben.

Die ersten erregenden Eindrücke, die der Jüngling durch das Leben und durch die Anschauung der pathetischen Kunst Mantegnas empfing, hatten ihn in der Apokalypse und auch noch in den früheren Bildern der „grossen Passion" über die gewöhnlichen Formenerscheinungen hinausgreifen lassen. Jetzt mässigt sich die innere Erregung und gibt der ruhigen, liebevollen Beobachtung des äusseren und des inneren Lebens Raum. So sind z. B. in der verworfenen Darstellung des Oelbergs (B. 54) die Gestalten viel heftiger bewegt als in dem späteren, in die Folge der kleinen Passion aufgenommenen Holzschnitte (B. 26). Das Marienleben hat gerade in den idyllischen Szenen aus dem Familienleben, wie in der Wochenstube der h. Anna, für uns den grössten Reiz. In der kleinen

Digitized by Google

Passion weht noch heroischer Geist, alles soll auf einen unmittelbaren, starken Eindruck hinwirken, der geistige Inhalt des Vorganges durch einfache, prägnante Formen versinnlicht werden. Mehr als die beiden Serien grösseren Formates ist

Albrecht Dürer. Die Fusswaschung. Aus der kleinen Passion. B. 25.

die kleine Passion als Volksbuch gedacht. Deshalb ist auch der Schnitt kerniger, gröber und kontrastreicher als z. B. im Marienleben, das viel zarter und gleichmässiger ausgeführt ist.

Nach und nach, wie die Leidenschaftlichkeit der Bewegungen sich mildert,

werden auch die Linienzüge ruhiger und weicher. Die Striche werden mit grösserer Oekonomie verwendet und klar und gleichmässig neben einander gestellt, selbst die tiefsten, durch Kreuzschraffierung erzeugten Schatten bleiben durchsichtig. Wie in der Kupferstichtechnik arbeitet Dürer auch hier nach einem wohl durchdachten System. Die Linien werden länger, dünner und weiter gestellt, die Gegensätze immer mehr ausgeglichen und ein gleichmässiger, heller und klarer Gesamtton erzielt. In den drei grossen Folgen sehen wir diese Technik sich entwickeln, in ihrer ganzen Vollendung kann sie z. B. schon in der Dreieinigkeit (B. 122) der Gregorsmesse (B. 123) und dem Herodes (B. 126, s. Abb.) von 1511 bewundert werden, dann in späteren Werken wie der Madonna von 1518 (B. 101), dem Abendmahl von 1523 (B. 53), dem Christoph von 1525 (B. 105), der Madonna von 1526 (B. 98), dem Bildnis des Eobanus Hessus (Pass. 218, s. Abb.) und in anderen Blättern. Selbst lebensgrossen Formen weiss Dürer durch diese einfach klare Strichführung in den Bildnissen Kaiser Maximilians (1519, B. 153) und Ulrich Varnbühlers (1522, B. 155) die plastische Ruhe zu bewahren.

Dürer starb in Nürnberg am 6. April 1528. In den letzten Jahren seines Lebens hat er sich nur mehr wenig mit Holzschnitt und Kupferstich beschäftigt und auch seine Malkunst über seiner schriftstellerischen Tätigkeit, über dem Forschen nach dem „Grunde der Kunst" vernachlässigt. Es sind nicht nur äussere Umstände gewesen, die Dürer dahin führten, im Bilddruck den Schwerpunkt seines künstlerischen Schaffens zu suchen. Gerade das, was seine Zeitgenossen, auch die italienischen und niederländischen Meister, am höchsten an ihm bewunderten, den unerschöpflichen Reichtum seiner Erfindung, die Beweglichkeit und Kraft seiner Phantasie, für die darzustellenden Vorgänge immer neue, bedeutungsvolle Gestaltungen aus der Anschauung des Lebens zu gewinnen, sein Streben, alle Möglichkeiten der Bildvorstellung zu erschöpfen, machte ihm Zeichenstift und Feder zu den liebsten und vertrautesten Ausdrucksmitteln seiner Kunst. Die graphische Technik erwies sich dem gewaltigen Bildner als ergiebig genug, den gedankenschweren Schöpfungen seiner künstlerischen Anschauung volle Körperlichkeit und Bildwirkung zu verleihen.

Seit 1512 ist Dürers Tätigkeit für den Holzschnitt vornehmlich den Unternehmungen Kaiser Maximilians gewidmet. Nicht in Stein und Erz ausgeführt wollte der Herrscher die Denkmäler seines Ruhmes an einen Ort bannen, in Bild und Lied sollten sie überall hin verbreitet werden. An der Herstellung der

Digitized by Google

Albrecht Dürer. Die Herodias empfängt das Haupt des Täufers.

Digitized by Google

Dichtungen und an der Ausarbeitung der Programme nahm er persönlich teil und betrieb und verfolgte die Arbeit an den Bildern mit grösstem Eifer. Dürer lieferte vorerst die Zeichnungen für die gewaltige, aus 92 Stücken zusammen-

Albrecht Dürer. Bildnis des Eobanus Hessus.

gesetzte „Ehrenpforte", einen Triumphbogen, der mit den Bildern der Vorfahren des Kaisers und ihren Wappen, mit Darstellungen seiner Taten und unendlichen Allegorien verziert, sich — freilich nur auf dem Papier — in gewaltiger Höhe aufbaute, luftig und wirr wie die Phantasien des letzten Ritters. Der Entwurf

Digitized by Google

des Ganzen und einzelne Teile, besonders die prächtigen, reichgestalteten Architektur- und Ornamentstücke rühren von Dürer selber her, andere, wie die Schlachtenbilder und die zahlreichen Halbfiguren, sind von Gehilfen ausgeführt. Sie werden Dürers Bruder Hans, Springinklee, Wolf Traut und die Seitentürme Albrecht Altdorfer zugeschrieben.

Wir kennen den Namen des trefflichen Formschneiders, der die gewaltige Zahl der Holzstöcke zu schneiden hatte und die Arbeit im Jahre 1515 vollendete. Es ist Hieronymus Andreae, der auch sonst viel für Dürer und für Kaiser Max gearbeitet haben muss. Zu dem Triumphzuge des Kaisers, der, in der Idee, die Ehrenpforte durchschreiten sollte, fertigte Dürer die Zeichnungen einer Reihe von Wagen, die die Teilnehmer des Festzuges tragen. Der nicht zum Zuge gehörige sogenannte „grosse Triumphwagen", auf dem der Kaiser umgeben von allegorischen Gestalten thronte (B. 139, 1522), ist ganz Dürers Werk. Die Kompositionen waren inhaltlich von dem gelehrten Sekretär des Kaisers Marx Treytzsaurwein genau vorgeschrieben, so dass den Künstlern nur die formale Ausgestaltung und Durchbildung im einzelnen vorbehalten blieb. Es ist ein frostiges, kompliziertes und kleinliches System von Allegorien, dem nur durch die Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Bewegungen durch den Reichtum des ornamentalen Schmuckes künstlerischer Reiz verliehen werden konnte.

Der grösste Teil des Triumphzuges ist von Hans Burgkmair von Augsburg (1473—1531) gezeichnet und mit seinem Monogramm HB. versehen worden. Nächst Hans Holbein ist Burgkmair der begabteste und temperamentvollste Künstler der Augsburger Schule. Er ist ein höchst geschickter, phantasiereicher und ansprechender Zeichner, aber ohne grosse Tiefe der formalen und psychologischen Beobachtung. Alle seine Gestalten sind voll Leben und Geist, seine Typen anmutig, die Gewandbehandlung sehr weich und fliessend. Seine breite, grosszügige Formengebung und seine reiche, geschmackvolle Ornamentik verraten überall eingehendes Studium der italienischen Kunst. Er scheint einer der ersten gewesen zu sein, der der deutschen Kunst die Formen der Renaissance vermittelt hat. Ausser zahlreichen Bildern des Triumphzuges, die Standartenträger, Ritter, Wagen mit Musikanten und den Tross darstellen, hat Burgkmair auch eine Reihe von Blättern für den „Theuerdanck" und für den „Weisskunig" geliefert. Der „Theuerdanck", eine poetische Schilderung der Brautwerbung Maximilians um Maria von Burgund, wurde von dem Augsburger Drucker Schönsperger mit besonderer Sorgfalt und Pracht 1517 in Nürnberg und in

zweiter Auflage 1519 gedruckt, aber erst nach dem Tode des Kaisers an die Oeffentlichkeit gebracht. Noch stärkeren Anteil als am Theuerdanck hat Burgkmair an den Holzschnitten zum „Weisskunig", einer poetischen Beschreibung des Lebens und der Taten des Kaisers, die aber nie vollendet worden ist. Die Holzstöcke, die noch in Wien aufbewahrt werden, sind in ihrer Gesamtheit erst am Ende des XVIII. Jahrhunderts herausgegeben worden. Der schwierigen Aufgabe, in der „Genealogie" des Kaisers eine grosse Anzahl von Idealbildnissen darzustellen, hat sich Burgkmair mit viel Geschmack und Geschick durch reiche Abwechselung in Stellung und Tracht zu entledigen gewusst.

Aus den Vermerken auf den erhaltenen Holzstöcken und aus Urkunden, erfahren wir die Namen der Formschneider, die die einzelnen Bilder geschnitten haben. Unter ihnen scheint Jobst De Negker der vorzüglichste gewesen zu sein. Er hat auch sonst Burgkmairsche Blätter geschnitten und besonders seine prächtigen Farbenholzschnitte, vor allem die ergreifende Darstellung des Todes als Würger (B. 40, 1520) mit drei Tonplatten, das Bildnis des Johannes Baumgärtner von 1512 (B. 34) und die Reiterfigur des Kaisers (B. 32, 1518.) ausgeführt und zum Teil auch mit seinem Namen bezeichnet. De Negker konnte sich deshalb, vielleicht mit mehr Recht als andere in seinem Schreiben an Maximilian im Jahre 1512 rühmen, der erste zu sein, der die Technik des Farbendruckes angewendet habe. Burgkmair hat für die rührigen Augsburger Verleger Ottmar, Oeglin, Grimm und Wirsung eine grosse Anzahl vorzüglicher Zeichnungen zu Titelblättern, Initialen und Textillustrationen geliefert. Daneben hat er zahlreiche Einzelblätter und Folgen, religiöse Darstellungen, wie das Veronicatuch (B. 22), den Sebastian (B. 25), die Bathseba (B. 5, s. Abb.), allegorische Gestalten wie die Tugenden und die Laster (B. 48—61), antike Gegenstände, wie die Planetengottheiten (B. 41—47) u. a. m. herausgegeben. Seine Versuche in der Radierung sind ohne grössere Bedeutung.

Neben Burgkmair hat besonders der Augsburger Maler Leonhard Beck an den Bildern des Theuerdanck und des Weisskunig einen grösseren Anteil. Die Folge der österreichischen Heiligen ist ganz das Werk dieses sorgsamen, aber etwas langweiligen Zeichners. Originellere Persönlichkeiten unter den Augsburger Künstlern, die für den Holzschnitt arbeiten, sind Jörg Breu und der in Basel tätige Meister mit dem Zeichen D. S., der in seiner breiten und weichen Formengebung, in der Freiheit der Gestaltung Burgkmair an die Seite zu stellen ist. Eine zahlreiche Gruppe von Holzschnitten in Augsburger Büchern, die lange

Digitized by Google

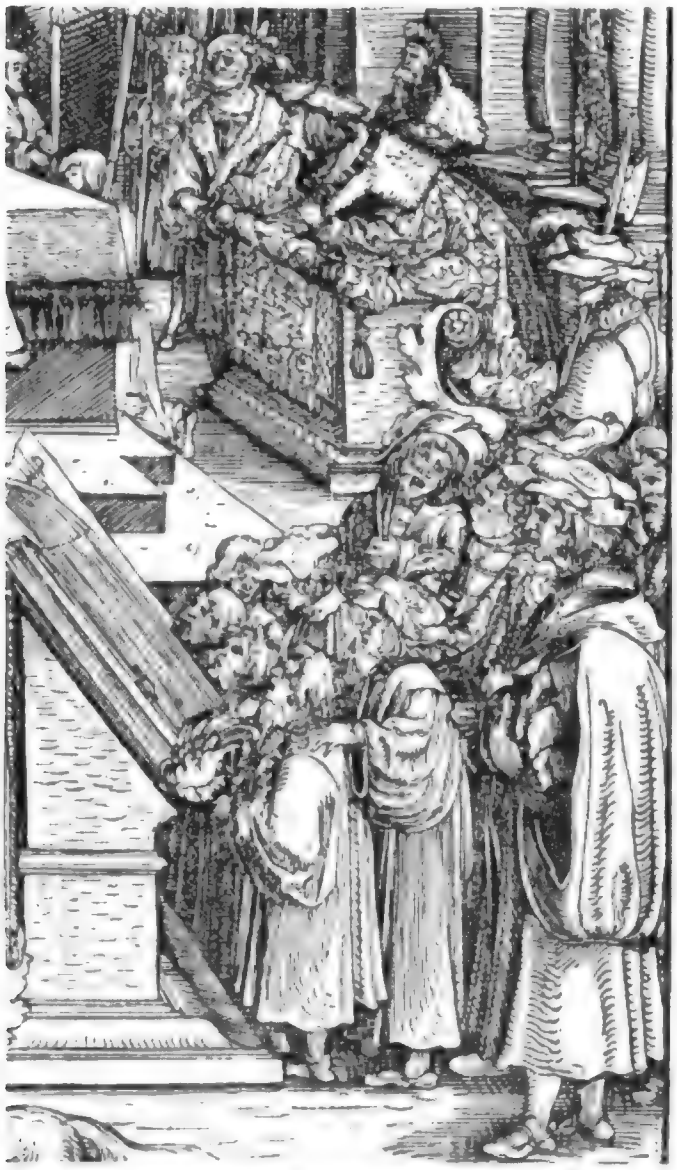
irrtümlich Burgkmair zugeschrieben worden sind, hat man seit einiger Zeit als Werke eines bestimmten, interessanten Künstlers, den man nach seinem Hauptwerke den Meister des Petrarca zu nennen pflegte, erkannt. Neuerdings hat

Hans Burgkmair. Bathseba.

man ihn mit dem Maler und Illustrator Hans Weiditz, der seit etwa 1522 in Strassburg als Zeichner für den Holzschnitt tätig ist, identifiziert. Er ist kein bedeutender Künstler, Burgkmair steht er an Geschick der Komposition und der Formgebung weit nach, er zeichnet viel kleinlicher, unruhiger und härter aber mit grosser Feinheit und Schärfe in der Detailbehandlung. Er scheint viel-

Digitized by Google

mehr von Dürer beeinflusst zu sein als von Burgkmair (s. Abb.). Die Holzschnitte für Augsburger Drucke, wie die für Petrarcas „Trostspiegel", für Schriften Ciceros, die Meditationes de passione u. a. m., sind, wenn auch erst später erschienen, alle schon vor 1522 ausgeführt. Zum Theuerdanck hat er nur ein Blatt beigesteuert. Von seinen Strassburger Arbeiten sind das „Herbarium" des Otto Brunfels, in dem sein Name genannt wird, und einige sehr feine Titelumrahmungen für die Verleger Schott, Beck und Köpfel besonders hervorzuheben.



Hans Weiditz. Kaiser Maximilian die Messe hörend. Ausschnitt.

Von den Künstlern, die aus Dürers Werkstatt hervorgegangen sind, hat sich hauptsächlich der in Nördlingen ansässige Hans Leonhard Schäuffelein (um 1485 bis 1540) an den Arbeiten für Kaiser Maximilians Publikationen beteiligt. Die Holzschnitte des Theuerdanck sind zum grössten Teil von ihm gezeichnet und mit seinem Monogramm, H. S. mit einer Schaufel, versehen. Die Kupferstiche, die ihm neuerdings mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden, zeigen keine Eigenart, in seinen sehr zahlreichen Holzschnitten hat Schäuffelein dagegen eine leicht kenntliche Manier ausgebildet. Seine Interpretation des Vorwurfes ist nichts weniger als geistreich, aber geschickt und lebendig. Seine Typen, dicke Gesichter mit

Digitized by Google

zugekniffenen Augen, sind meist etwas trivial, die Bewegungen der gedrungenen Figuren schlaff und schleppend und die Gewandbehandlung knitterig und wulstig. Die Dürersche Charakteristik und Formengebung wirkt, wenn auch stark verflacht und verweichlicht, in seinem Stil fort. Von seinen Einzelblättern mögen die Verkündigung (B. 6), die Veronica (B. 40), Pyramus und Thisbe (B. 95), die Folge der Hochzeitstänzer (B. 103), von seinen Buchillustrationen Schwarzenbergs Memorial der Tugend (1534), das Gebetbuch „Via felicitatis" (Augsburg 1513), das Evangelienbuch (Basel 1514), das Passional von 1517 und andere Bibelbilder erwähnt werden.

Unmittelbarer Schüler Dürers ist auch Hans Springinklee gewesen. Er hat am Weisskunig und an der Ehrenpforte mitgearbeitet und selbständig Holzschnitte für die Nürnberger Drucker-Koburger und Peypus in zarter und sorgsamer aber etwas kleinlicher Manier ausgeführt, z. B. die Bilder des Hortulus animae (Nürnberg u. Lyon 1516) und in der für Koburger in Lyon 1520 gedruckten Bibel. Springinklee steht Erhard Schön sehr nahe. Als eine besonders vortreffliche Leistung des Holzschnittes verdient der Johannes auf Patmos des Monogrammisten H. K., in dem man Dürers Schüler Hans von Kulmbach vermutet hat, besondere Beachtung.

Unter den Künstlern der weiteren Einflusssphäre Dürers, die sich hauptsächlich mit dem Holzschnitte beschäftigen, ist der in Strassburg tätige Maler Hans Baldung Grien (geb. um 1476, gest. 1545), der bedeutendste und originalste. Er muss mit Dürer, dem er künstlerisch viel verdankt, auch persönlich in enger Beziehung gestanden haben, da Dürer auf seiner Reise in den Niederlanden 1521 Baldungs Holzschnitte zum Verkaufe mit sich führte. In Kupfer hat er, wenn überhaupt, nur gelegentlich gestochen, dagegen mehr als 150 Holzschnitte als Einzelblätter und als Buchillustrationen ausgeführt. Bedeutender als die Illustrationen zum „Granatapfel" (1510) und anderen in Strassburg gedruckten Werken Geilers von Kaisersberg, in dem von Flach 1511 gedruckten „Hortulus animae" sind seine Einzelblätter, in denen seine Vorzüge erst zur rechten Geltung kommen. Er verlässt die ruhige, sich in den Gegenstand vertiefende Schilderung Dürers und folgt dem Zuge seines eigenen temperamentvollen und phantastischen Wesens, das ihn oft zu übertriebener Heftigkeit der Bewegungen und des Ausdruckes, zu starken Konstrasten der Beleuchtung führt, aber seinen Werken Stimmung und Charakter gibt. Er zeichnet ungleich und häufig sehr manieriert, seine Formengebung entspricht aber ganz der kühnen

Digitized by Google

Energie seiner Naturschilderung und der fast gewaltsamen Lebendigkeit seiner Einbildungskraft. Besonders charakteristisch sind z. B. die Klage um Christus (B. 5) und die Darstellung, in der Christus als Leiche mit den Füssen nach oben von Engeln in den Himmel, man möchte sagen, geschleppt wird (B. 43), ebenso die Bekehrung Pauli (B. 33), die drei Parzen (B. 44), der h. Sebastian (B. 36, s. Abb.) u. a. m. Sehr glücklich weiss Baldung die Wirkung seiner Kompositionen durch die Helldunkeltechnik zu steigern. So ist das Blatt mit den Hexen, die sich zur Walpurgisnacht vorbereiten (B. 55), durch den Aufdruck einer Tonplatte mit ausgesparten Lichtern zu einer seiner eindrucksvollsten Schöpfungen geworden.

Hans Baldung Grien. Der h. Sebastian.

Diese Tondrucktechnik, mit der man die damals in Deutschland üblichen Federzeichnungen auf farbig grundiertem Papier mit aufgesetzten Lichtern nachzuahmen suchte, spielt auch in dem Werke des Johannes Wächtlin, eines ebenfalls in Strassburg tätigen Künstlers eine grosse Rolle. Wächtlin, der seine Blätter mit den Buchstaben „Io. V." zwischen zwei gekreuzten

Digitized by Google

Pilgerstäben bezeichnet, wurde erst 1516 Strassburger Bürger, ist aber schon seit 1506 für Verleger dieser Stadt tätig. Für die von Knoblauch 1506 herausgegebene Passion zeichnet er die Auferstehung, 1508 für desselben Verlegers „Leben Christi" dreissig Bilder, dann die Illustrationen für das 1517 von Schott gedruckte „Feldbuch der Wundarznei" von Hans von Gersdorff u. a. m. Er ist offenbar von Dürer und Baldung abhängig, ein geschickter aber etwas oberflächlicher Zeichner. In seinen sehr geschmackvollen Helldunkelblättern sind die weissen Lichter der meist graugrünlichen Tonplatten sehr geschickt für die Modellierung und auch für die Zeichnung mit benutzt, die Härten der schwarzen Teile aber nicht vollständig ausgeglichen. Das antike Element und die Renaissanceformen überwiegen in seinen Darstellungen wie in seinen Ornamenten, z. B. im Orpheus (B. 8), Alcon von Kreta (B. 9). Von anderen Strassburger Holzschneidern sind noch der schon erwähnte Hans Weiditz und Heinrich Vogtherr, der die Bilder zu dem von Grüninger 1537 gedruckten Neuen Testament lieferte, zu nennen.

Im engstem Zusammenhange mit dem Elsass stehen einige Schweizer Künstler, die sich in ihren frischen und kecken Schilderungen des Kriegslebens mit seiner Poesie und Roheit, das sie als echte Schweizer Reisläufer aus der Anschauung kannten, ein eigenes Repertoir und eine eigene Art des Vortrages gebildet hatten. Der Solothurner Goldschmied, Stempelgraveur und Stecher Urse Graf (geb. um 1487, gest. 1529 oder 30 in Basel) hat sich zuerst an Schongauers und Dürers Werken ausgebildet. Es sind mehrere Kopien nach Werken dieser beiden Meister von seiner Hand erhalten. Er hat auch einige Blätter radiert, z. B. eine Dirne, die sich die Füsse wäscht (1513, His 8), hauptsächlich aber hat er für den Holzschnitt gearbeitet. Während seiner Tätigkeit in Strassburg, wo er 1507 für Knoblauch eine Passionsfolge ausführte und auch später für andere Verleger arbeitete, muss Hans Baldung einen stärkeren Einfluss auf ihn gewonnen haben. Die Passionsblätter sind noch recht unbeholfen und zeigen ihn in seinen Anfängen. Er bezeichnet sie mit den Buchstaben V. G. und einem büchsenartigen Gegenstande, später verwendet er ein Monogramm aus den ineinander geschlungenen Buchstaben und fügt einen Dolch bei, wohl um sich als Kriegsmann zu bezeichnen. Seit 1509 hält er sich in Basel auf, wo er 1511 Bürger wird. Ausser zahlreichen, sehr dekorativen, aber etwas leer und weichlich gezeichneten Titelumrahmungen kennen wir von ihm 95 ganz kleine Bibelholzschnitte für Guillermis Postille (Basel, 1509) und besonders eine

Reihe von Landsknechtsfiguren, die in verwegener Haltung die Banner der Schweizer Städte schwingen (His 284—99). Wie diese Figuren, ist auch eine Satyrfamilie (His 283) in Tiefschnitt oder Weissschnitt, das heisst so, dass die Linien der Zeichnung sich weiss von dem schwarzen Grunde abheben, ausgeführt. Einer seiner besten Holzschnitte ist die sehr flott und frisch gezeichnete Gruppe von zwei Landsknechten mit einer Dirne, denen der Tod oben auf einem Baume auflauert (1524, His 280). Er weiss den frechen Uebermut und die furchtlose Kraft dieser riesenhaften Krieger und die Keckheit der Weiber trefflich zu schildern und ihnen in der Landschaft reizvolle Hintergründe zu geben.

Etwas ernster und gemässigter, aber auch weniger temperamentvoll und begabt ist Nicolaus Manuel Deutsch von Bern (um 1484—1530), der sich, obwohl wir von einem Aufenthalte in Strassburg nichts wissen, noch enger als Urse Graf an Baldung angeschlossen zu haben scheint. Das zeigen besonders die zehn klugen und törichten Jungfrauen (1518), in denen ihm das biblische Gleichnis den willkommenen Vorwand bietet, die üppigen, leichtgeschürzten Landsknechtsdirnen nach dem Leben darzustellen. Auch er setzt neben sein Monogramm den Dolch, als Zeichen seines kriegerischen Sinnes, den er in vielen Zügen betätigt hat. Sein Sohn Hans Rudolf Manuel folgt ihm in seiner Tätigkeit für die Buchillustration und hat eine grosse Anzahl meist nicht sehr hervorragend gezeichneter und geschnittener Bilder für Schweizer Drucke, z. B. für Sebastian Münsters Kosmographie (Basel 1550) geliefert. Ein zaghafter Nachfolger Hans Baldungs ist der Züricher Hans Leu, von dem eine Anzahl mit H. L. bezeichneter, schwächlicher Holzschnitte bekannt ist.

Ihren künstlerischen Ruhm verdankt die Schweiz Hans Holbein dem Jüngeren, dem grössten Meister der schwäbischen Schule, neben Dürer dem glänzendsten Vertreter des deutschen Bilddrucks. Hans Holbein wurde 1497 in Augsburg geboren und von seinem trefflichen Vater, der unter den deutschen Malern des XV. Jahrhunderts in der ersten Reihe steht, erzogen. Im Jahre 1516 kam er, wohl auf seiner Wanderschaft, nach Basel und fand sogleich als Zeichner für den Holzschnitt Beschäftigung. Der Buchdruck hatte hier durch die Tätigkeit eifriger und gebildeter Verleger, wie Johannes Froben, Adam Petri, Thomas Wolff, Valentin Curio und Johannes Bebel einen neuen Aufschwung genommen, und zwar richteten sich die Bestrebungen dieser Männer vornehmlich auf die Herausgabe wissenschaftlicher Werke, der alten Klassiker und der Kirchenväter,

Digitized by Google

denen man durch die Verwendung kleiner, schön geformter, italienisierender Typen und durch Schmuckstücke, Titelumrahmungen, Leisten und Initialen ein gefälliges Aussehen zu geben suchte. Der feinsinnige und kunstverständige Erasmus von Rotterdam war der Mittelpunkt des gelehrten Kreises und der eifrigste Förderer ihrer Pläne. Der grosse Künstler, der als bescheidener Wanderbursch in Basel einzog, kam wie gerufen, mit seiner Kunst ihrem Werke die Vollendung zu geben.

Zwei Titelumrahmungen Holbeins, die eine mit Mutius Scaevola (Woltman 123, bezeichnet: H. H.) und eine andere mit einem Tritonenzuge, bezeichnet „Hans Holb." (W. 193), sind uns aus dem Jahre 1516 erhalten, beide figürlich und ornamental schon ganz vom Geiste der italienischen Renaissance erfüllt. Während Hans Holbein in den Jahren 1517 und 1518 von Basel abwesend war, arbeitete sein älterer Bruder Ambrosius, der wahrscheinlich mit ihm nach Basel gekommen war, fleissig an einer Reihe sehr hübscher Zierstücke und Illustrationen, unter denen die Umrahmungen mit den Darstellungen der „Hoflebens" und der „Verläumdung" nach Lucian und die Holzschnitte zur „Utopia" des Thomas Morus hervorragen. Die Kompositionen des Ambrosius sind voll Geist und Frische und von feinster und reichster Detailbehandlung. Der Formschneider ist ihnen offenbar nicht gerecht geworden.

Auch Hans Holbein, der 1519 wieder nach Basel zurückkehrte und bis 1526 hier seine reichste Tätigkeit für die Buchausstattung entfaltete, hatte in der ersten Zeit unter der mangelnden Geschicklichkeit und unter der Nachlässigkeit der Holzschneider zu leiden. Nur schwer gelingt es ihm, bessere Arbeit zu erzielen. Erst in Hans Lützelburger, der von 1523 bis an seinen Tod 1526 in Basel, wohl ausschliesslich mit dem Schnitt Holbeinscher Zeichnungen beschäftigt war, fand er einen seiner würdigen Helfer. Lützelburger seinerseits wird erst durch Holbein zur Anspannung seiner ganzen Kraft angeregt. Einige seiner früheren Arbeiten von 1522 nach anderen Vorlagen sind, obwohl auch von grosser Sorgfalt und Exaktheit der Ausführung, noch weit entfernt von der Vollendung und Subtilität des Schnittes, durch die er den Zeichnungen Holbeins ihren vollen Reiz zu bewahren weiss. Es ist bemerkenswert, dass Lützelburger, trotzdem er den Linien die denkbar grösste Schärfe und Zartheit zu geben bestrebt war, doch nicht, wie andere Baseler Formschneider, in Metall sondern in Holz geschnitten hat. Die Weichheit der Töne und die Klarheit des Druckes, die er erstrebte, liess sich doch wohl nur im elastischen Holze erzielen.

Digitized by Google

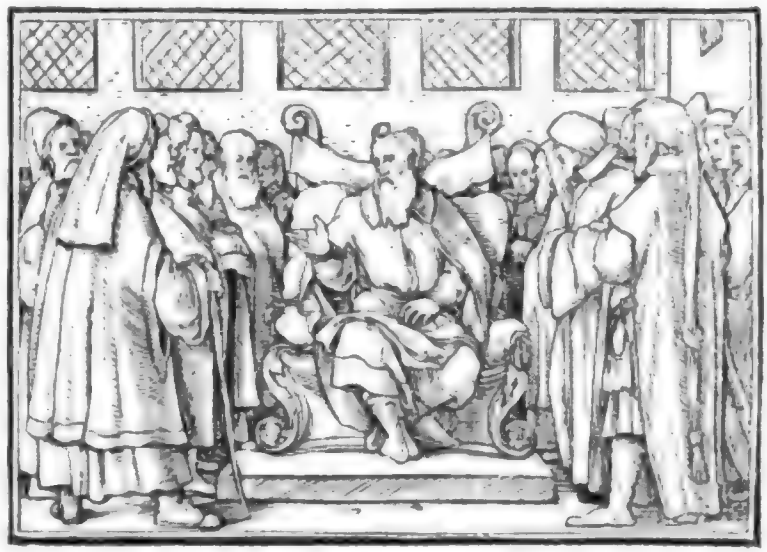
Recht grob und dick ist noch die Madonna mit den Schutzheiligen von Freiburg (W. 217) für das Buch der Stadtrechte von Freiburg, um 1520 geschnitten, etwas feiner die Cebestafel (W. 227) von 1521 und ein Teil der Darstellungen aus der Apokalypse, die sich, wie einige andere Bilder zum neuen Testament, den Holzschnitten der Wittenberger, Lutherschen Uebersetzung anschliessen. Die besten Bilder der Apokalypse scheinen dagegen schon von Lützelburger ausgeführt zu sein, ebenso wie die Titelblätter dieser beiden, von Adam Petri und Thomas Wolff 1522 und 1523 herausgegebenen Nachdrucke nach Luthers neuem Testament (W. 215 und 216). Diese ganz architektonisch komponierten, mit statuenhaften Gestalten und reliefartigen Darstellungen reich verzierten Titelumrahmungen Holbeins haben ohne Frage zum Siege der italienischen Renaissance in Deutschland viel beigetragen. Als Ornamentist kann Holbein der klassische und vorbildliche Meister der deutschen Renaissance genannt werden (s. Abb. des h. Paulus W. 192).

Hans Holbein d. J. Der heilige Paulus.

Holbeins Grösse beruht aber natürlich nicht auf dieser Beherrschung der antikisierenden Formensprache der italienischen Kunst, sondern in seiner vollendeten Darstellung tief mitempfundener Aeusserungen des menschlichen Lebens. Nur Dürer hat so den ganzen Gehalt menschlicher Erfahrung und Empfindung aus den altbekannten, volkstümlichen Motiven auszuschöpfen gewusst, wie Holbein es in seinen Bildern zum alten Testament und in seinen Totentanzszenen getan hat. Man sollte die beiden grössten deutschen Künstler nicht in Gegensatz zu einander stellen. Sie verfolgen verschiedene Richtungen des künstlerischen Strebens, die sich auf gleicher Höhe nebeneinander bewegen. In Dürer herrscht der wissenschaftliche Sinn vor, der grüblerische Geist, der von

Digitized by Google

der Beobachtung des Einzelnen zur Erkenntnis des allgemein Gültigen strebt, Holbein ist eine mehr impulsive Natur, die die Eindrücke stärker und unmittelbarer empfindet und unmittelbarer durch die Anschauung wiederzugeben sucht. Er ist sinnlicher und besitzt viel mehr Gefühl für die anmutige Form, die weich fliessende Linie, er betont den materiellen Vorgang stärker als Dürer, der sich mehr durch geistige Beziehungen auszudrücken sucht. Es ist bedeutungsvoll, dass Dürer fast ausschliesslich Gegenstände des wesentlich parabolischen neuen Testamentes wählt, während Holbein sein Bestes in der Darstellung des im Grunde historischen alten Testamentes geleistet hat.



Hans Holbein d. J. Aus den Bibelbildern.

In den Kompositionen der Bibelbilder (s. Abb.) schliesst sich Holbein den älteren Typen, besonders denen der venezianischen Malermibibel an, im einzelnen gestaltet er mit voller Freiheit. Die gedrungenen, kräftigen Gestalten besitzen eine ungewöhnliche Energie und Elastizität der Bewegungen und eine hinreissende Natürlichkeit der Gefühlsäusserung. Alles ist bewunderungswürdig klar und deutlich, überall ist der Vorgang auf das unmittelbar Verständliche, auf rein menschliche Züge zurückgeführt. In dem Traume Pharaos ist schon durch die unruhige Lage, den schmerzvollen Ausdruck des Schlafenden, durch die krampfhafte Bewegung seiner Finger deutlich gemacht, dass das Traumbild den ernsten Greis schon im Schlafe mit schwerer Sorge erfüllt. Erstaunlich ist der Kunst Holbeins und der Technik Lützelburgers z. B. die Darstellung der weit in die Ferne sich hinziehenden Scharen der Israeliten nach ihrem Durchgange durch das rote Meer gelungen. Hier ist die Masse nicht mehr bloss symbolisch durch einzelne Vertreter angedeutet sondern wirklich sinnfällig gemacht. Die reizvollen landschaftlichen Hintergründe, immer im Charakter der Schweizer

Digitized by Google

Gegenden, sind mit höchstem Geschick räumlich und in der poetischen Stimmung zu dem erzählten Vorgange in Beziehung gesetzt.

Den Totentanz (s. Abb.) darf man getrost als den künstlerischen und technischen Höhepunkt des deutschen Holzschnittes bezeichnen. Hier konnte der Künstler frei aus tiefstem Herzensgrunde sprechen, die Klage um der Menschheit Jammer und die Anklage gegen den Uebermut der Herren und der Pfaffen ohne Scheu laut erheben und seinem Spott die Zügel schiessen lassen. Die sozialistische und antiklerikale Tendenz tritt überall ganz deutlich hervor. Am Thron des Papstes lauert ausser dem Tode auch der Teufel; die Mächtigen und Geniessenden reisst der Tod in grausamem Hohn aus ihrem Wohlleben, von ihren bösen Taten gewaltsam fort; milder verfährt er mit den Armen und Elenden. Ueberall greift er unmittelbar in die Tätigkeit der Menschen ein, den ungerechten Richter erfasst er auf seinem Richterstuhl, dem Priester trägt er die Laterne und die Glocke voran, dem Arzt führt er den Kranken zu, mit dem Ritter kämpft er, nur den armen Greis führt er sanft zur Grube. Ueberreich ist die Fülle satirischer und tragischer Züge, die Holbein hier mit der Kunst seiner Charakteristik und mit der Meisterschaft seiner Formenbildung dargestellt hat. In der Ausführung hat Lützelburger, der auf dem Bilde mit der Herzogin sein Monogramm HL angebracht hat, das schier Unmögliche in der Feinheit der Linienbildung und in der farbigen Abstufung der Töne geleistet. Die Frische der künstlerischen Federzeichnung ist bewahrt und nur die Linienzüge der Schraffierungen diskret zu ebenmässiger Bildwirkung geglättet.

Hans Holbein d. J. Aus dem Totentanz.

Erst im Jahre 1538 sind diese beiden Folgen von den Lyoner Verlegern, den Brüdern Trechsel, die sie bei Holbein und Lützelburger bestellt hatten, veröffentlicht worden, die Bibelbilder zu gleicher Zeit in einer lateinischen Bibel und als besondere Publikation mit kurzen Bibelstellen unter dem Titel „historiarum veteris instrumenti icones“, der Totentanz als „les simulachres et historiées faces de la mort“ mit lateinischen Bibelstellen, Versen und längerem

Digitized by Google

Texte in französischer Sprache. Lützelburger war 1526 gestorben, die Trechsel konnten erst nach längerer Zeit die Auslieferung der Stöcke aus seinem Nachlasse erlangen. Bis auf wenige Bilder des alten Testamentes waren aber alle Holzstöcke schon von ihm selber vollendet worden. Holbein, der zur Zeit der Veröffentlichung bereits nach England übergesiedelt war, tritt ganz in den Hintergrund und wird nur in dem Dedikationsgedicht der „icones" genannt. Eine andere Reihe von Totentanzdarstellungen hat Holbein zur Verzierung von Initialen verarbeitet, die von Lützelburger geschnitten wurden (s. Abb. S. 199). Für Baseler Verleger hat er noch zahlreiche andere Initialen, Zierleisten, besonders die mit dem Bauerntanz und den einen Fuchs verfolgenden Bauern, und einige Druckermarken gezeichnet. Im „Erasmus im Gehäus", der in ganzer Figur auf eine Terminusstatue sich stützend unter einem reich ornamentierten Bogen dargestellt ist (W. 206), hat er gezeigt, mit welcher Feinheit der Holzschnitt selbst in kleinen Abmessungen eine Persönlichkeit zu charakterisieren und treu wiederzugeben imstande sei. Während seines Aufenthaltes in England, wo er 1543 starb, hat Holbein nur mehr wenige Buchillustrationen gezeichnet, die Titelumrahmung zu Coverdales englischer Bibel 1535, drei Bilder zu Cranmers Katechismus und den grossen Holzschnitt in Halls Chronik von 1548, die mehr für die Geschichte des Holzschnittes in England als für Holbeins eigene Tätigkeit von Bedeutung sind.

In Norddeutschland hatte der jugendkräftige Stil der Lübecker Bibel nicht Wurzel gefasst; es ist im XVI. Jahrhundert wieder ein Fremder, der wie in der Malerei so auch in den graphischen Künsten die führende Stellung gewinnt. Lucas Cranach (1472—1553), der die im Süden Deutschlands gereiften Kunstformen dem Norden vermittelt hat, ist in Kronach in Franken geboren und ohne Zweifel hier auch künstlerisch ausgebildet worden. Ueber seinen Bildungsgang ist nichts überliefert, aber seine frühesten uns bekannten Werke, die er in der ersten Zeit nach seinem Eintritt in den Dienst des kursächsischen Hofes in Wittenberg (1504) gemalt oder in Holzschnitt ausgeführt hat, weisen noch sehr starke Elemente Dürerscher und Altdorferscher Kunstweise auf. Bevor sein Stil durch den geschäftsmässigen Betrieb in seiner viel und vielseitig in Anspruch genommenen Werkstätte, durch mannigfache Ablenkung und besonders durch seine konfessionelle Parteinahme für die Reformation verflachte und farblos wurde, zeigt Cranachs Formensprache eine Fülle unmittelbarer Naturbeobachtungen, eine überschäumende Lebenskraft und Energie, die ihn an die

Seite Hans Baldungs und oft fast neben den „deutschen Corregio“ Matthias Grünewald erhebt.

Sein frühester uns bekannter Holzschnitt, die Kreuzigung von 1502 (Pass. IV, p. 40, Nr. 1), dann die „Verehrung des Herzens Jesu“ von 1505 (B. 76), die Versuchung des h. Antonius (B. 56) und der kernig Baldungsche h. Georg (B. 67), das reich bewegte Turnier (B. 124) von 1506 sind unzweifelhaft seine charaktervollsten und künstlerisch inhaltreichsten Werke, trotz allen Uebertreibungen in den Bewegungen und aller Krausheit der Körperformen und Falten. Die Kraft seiner Eigenart erhält sich noch eine Zeit lang, in den Holzschnitten mehr als in seinen Bildern, frisch, so im Parisurteil von 1508 (B. 114) in der h. Familie (B. 4), Christus und die Samariterin (B. 22, s. Abb.) in der Apostelfolge (B. 23—36), in den Martyrien der Apostel (B. 37—48) und in der Passionsfolge (B. 6—20). Von der durch die ersten künstlerischen Anschauungen erzeugten Erregtheit findet aber sein Geist nicht, wie der Dürers, den Weg zur ruhigen Vertiefung, er wird durch fremdartige Interessen zerstreut und arbeitet gedankenlos mit den alten Formeln weiter. Die spätere Tätigkeit Cranachs seit ungefähr 1520 bietet ein trauriges Bild künstlerischer Verwahrlosung. Er scheint sich jetzt mit flüchtigen Vorzeichnungen für die Holzschnitte zu begnügen. Auch die meist grossen Bildnisse der Reformatoren und ihrer fürstlichen Gönner sind grob und roh, ohne Lebendigkeit und ohne Empfindung für das Verhältnis der Linie zum Formate des Bildes gezeichnet und geschnitten.

Technisch haben einige Holzschnitte Cranachs noch ein besonderes Interesse, weil sie, so viel wir wissen, die ersten Versuche des Tondruckes sind. Von dem h. Christoph (B. 58), der Venus (B. 113) von 1506 und der Ruhe auf der Flucht (B. 3) von 1509 kommen mit einer Farbtonplatte unterdruckte, gleichzeitige Abzüge vor. Vom h. Georg zu Pferde (B. 65) gibt es Exemplare, in denen die Lichter nicht in der Tonplatte ausgespart, sondern mit Gold aufgedruckt sind. Als wirkliche Farbenholzschnitte können diese Tonplattendrucke eigentlich nicht gelten, weil die Bildwirkung im wesentlichen durch die schwarze Linienzeichnung, für die der Ton nur den Hintergrund abgibt, bestimmt wird, nicht, wie in Burgkmairs viel vollendeteren Blättern, durch die verschiedenen Töne der Farbenplatten. Die wenigen Kupferstiche Cranachs, ausser dem interessanten frühen Blatte mit der Busse des h. Johannes Chrysostomos nur Bildnisse von Luther, Friedrich dem Weissen und seinem Bruder und

Digitized by Google

Kardinal Albrecht von Mainz, sind technisch recht ungeschickt und auch wenig fein in der Formengebung.

Umfangreich wie in der Malerei war in Cranachs Werkstatt auch der Betrieb im Holzschnitt. Sehr viele der unter seinem Namen gehenden Blätter sind wahrscheinlich nur von seinen Gehilfen ausgeführt, so z. B. die meisten der schon erwähnten grossen Bildnisse, die Holzschnitte des „Passionals Christi und Antichristi" (P. 161.), einer Gegenüberstellung der Handlungen Christi und des Papstes, die Bilder zur ersten Ausgabe der Lutherschen Uebersetzung des neuen Testamentes vom September 1522 und viele andere Buchillustrationen und Titelumrahmungen. Von Cranachs Schülern und Gehilfen sind seine Söhne Hans, der 1536 starb, und Lucas (1525—1586) an erster Stelle zu nennen, neben ihnen der Monogrammist G. L. (Gottfried Leigel?), der für die erste Gesamtausgabe der Lutherschen Bibel von 1524 arbeitete und Peter Rodelstedt aus Gottland u. a. m. Etwas stärker macht Hans Brosamer (um 1506 bis nach 1554) als Kupferstecher und Formschneider in Fulda und Erfurt tätig, seine Individualität geltend. Eher noch in seinen Holzschnitten als in seinen recht schwachen Kupferstichen gelingt es ihm, die Mängel seiner Zeichnung und seines Geschmackes zu verdecken.

Erhard Altdorfer, Albrechts Bruder, der in Schwerin als Holzschneider tätig war, scheint mit Cranach persönlich und künstlerisch in Beziehung gestanden zu haben. In Köln versorgt der emsige Anton Woensam von Worms (tätig um 1520—60) mit seinen Gehilfen die Druckereien mit einer Menge sauber und sorgfältig gearbeiteter, kalligraphisch gerundeter Illustrationen und Buchornamente.

Auf unserem Rundgange durch Deutschland, auf dem wir die Künstler der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, die als Graphiker sich hauptsächlich dem Holzschnitt zugewendet haben, betrachteten, nähern wir uns mit Albrecht Altdorfer wieder der Heimat Dürers und dem Kreise der Meister, die auch den Kupferstich mit Eifer gepflegt haben. Altdorfer ist um 1480 geboren und von 1505 bis an seinen Tod 1538 als hochangesehener Baumeister und Maler in Regensburg tätig gewesen. Seine Beziehungen zum Nürnberger Altmeister sind noch nicht klar gestellt. Sicher ist er nicht unbeeinflusst von ihm geblieben, wie er auch sein Monogramm aus zwei ineinander geschobenen A dem Dürers nachgebildet zu haben scheint. Er ist aber eine von Dürer durchaus verschiedene, ja ihm entgegengesetzte Natur. Seine äusserliche, spielerische Auffassung

Digitized by Google

ist von der psychologischen Vertiefung Dürers recht weit entfernt. Sein künstlerisches Streben richtet sich nicht auf die plastische Durchbildung der einzelnen

Albrecht Altdorfer. Das Liebespaar im Walde.

Gestalten und Formen, er bleibt sogar in der Zeichnung etwas oberflächlich und unsicher und in der Gewandbehandlung schematisch; seine Stärke liegt vielmehr in der künstlerischen Erfassung und in der naturwahren und geschmack-

vollen Darstellung des Gesamtbildes, in dem Geschick, die Vorgänge in eine reiche und reizvolle architektonische oder landschaftliche Umgebung einzufügen. Als Ganzes sind seine Darstellungen immer höchst ansprechend, von einer liebenswürdigen, anheimelnden Stimmung, gemütvoll ohne jeden heroischen oder dramatischen Zug.

Altdorfers früheste datierte Arbeiten für den Bilddruck sind die Kupferstiche aus den Jahren 1506—1511, wie die Versuchung der Einsiedler (B. 25), die Superbia (P. 99) von 1506, die Madonna (B. 15) von 1507, die Kriegergestalten (B. 51, 53, Schmidt 55, 65a) von 1509 und 10. Sie zeigen noch die Unsicherheit des Anfängers, sind sehr mangelhaft in der Zeichnung und ohne System in der Technik. Seine späteren Kupferstiche hat Altdorfer nicht mehr datiert. Die Arbeit für den Holzschnitt scheint er erst 1511 begonnen und sie mit dem Beginne der zwanziger Jahre wieder ganz aufgegeben zu haben. Die Daten auf Holzschnitten gehen nur von 1511 bis 17. Im Gegensatze zu den meisten der bisher genannten Künstler tritt bei ihm der Holzschnitt gegenüber dem Kupferstich sehr in den Hintergrund, ja seine Kupferstichtechnik hat seinen Holzschnittstil stark und nicht gerade vorteilhaft beeinflusst. In den Holzschnitten des Jahres 1511, dem h. Georg (B. 53), dem Liebespaare (B. 63, s. Abb.), dem Kindermord (B. 46) treten die einzelnen Linien und die Gegensätze der Schatten zu den Lichtern zu stark hervor, später wird die Arbeit feiner, der Radierung ähnlicher. Besonders in der aus 40 kleinen Bildern bestehenden Folge des „Sündenfalls und der Erlösung" (B. 1—40) sind den starken Beleuchtungskontrasten zu Liebe die Schattenpartien sehr breit und dunkel behandelt und deshalb unklar und fleckig; die Kompositionen sind aber immer originell und die Stimmung poetisch. In den grösseren Holzschnitten sind die Schraffierungen freier und breiter und die Töne mehr ausgeglichen, so schon in der Enthauptung Johannis von 1512 (B. 52), in dem Betenden (B. 49), der h. Familie (B. 47). Nach 1519 sind die beiden Farbenholzschnitte, die das Bild der „schönen Madonna" von Regensburg darstellen (B. 50 und 51), entstanden. Ganz abweichend von Burgkmairs Tondrucktechnik und der Cranachschen und Baldungschen Grundierungsmanier, sucht Altdorfer hier ein wirklich buntes Bild mit verschiedenen starken Lokalfarben zu erzeugen. Die Madonna (B. 51) ist mit nicht weniger als sechs verschiedenfarbigen Platten gedruckt.

Die Kupferstichtechnik bildet Altdorfer in dieser Zeit zu grosser Feinheit und Zartheit der Linien und Töne aus, die h. Familie (B. 5, s. Abb.), der h. Christoph

Digitized by Google

(B. 19), die Kreuzigung (B. 18), Christus Maria erscheinend von 1519 (B. 16) und andere mehr zeigen alle Reize seiner anmutigen Kunst. Seine künstlerischen Absichten führten ihn naturgemäss auf die Radierung, deren Wirkungen ganz seinem malerischen Sinn entsprachen und besonders für die Landschaft, in der seine Stärke bestand, sich gut ausnützen liessen. Die Radierung ist ihm nicht bloss, wie für Dürer, Experiment, sondern Mittel zu einem künstlerischen Zwecke. Die Ansichten der 1519 zerstörten Synagoge von Regensburg (B. 63 und 64) sind wohl seine ersten Versuche in dieser Technik. Er hat dann, wohl nach 1531, eine Reihe von Vorbildern für Vasen und Kannen (B. 75—96) und vor allem neun Landschaften (B. 66—70, 72—74, Schmidt 111) sehr leicht und zart radiert. Altdorfer hat einige Blätter Marcantons und anderer italienischer Stecher kopiert und überhaupt die Formen der italienischen Architektur und Ornamentik in seinen späteren Bildern und Stichen mit Eifer und Geschmack, wenn auch nicht immer mit vollem Verständnis nachgeahmt.

Albrecht Altdorfer.
Die h. Familie.

Altdorfers tüchtigster Schüler war Michael Ostendorfer (seit 1519 in Regensburg, gest. 1559), der eine Anzahl guter Holzschnitte geliefert hat, z. B. die Kapelle der schönen Madonna in Regensburg von 1522, verschiedene Ansichten von Städten und Kriegsschauplätzen, Bildnisse u. a. m. Wolfgang Huber ist besonders in der Landschaft dem Regensburger Meister verwandt. Seine Holzschnitte, wie Pyramus und Thisbe (B. 9), das Parisurteil (B. 8) gehören trotz der fehlerhaften Zeichnung der Figuren zu den hervorragenden Leistungen des deutschen Holzschnittes. Von der älteren Generation verdient als Kupferstecher nur noch Ludwig Krug (gest. 1532) eine beiläufige Erwähnung. Er hat sich zuerst an Schongauer gebildet (s. die Kreuzigung B. 3), wird dann von Dürer abhängig und zeigt in späteren Arbeiten, z. B. der Geburt Christi (B. 1) und

Digitized by Google

der Anbetung der Könige von 1516 (B. 2) eine starke Anlehnung an Lucas von Leyden.

Altdorfer wird häufig zu den sogenannten Kleinmeistern gerechnet, einer Gruppe von Stechern, die ihre zierlichen Darstellungen in ganz kleinen Formaten und mit grösster technischer Delikatesse auszuführen pflegten und weniger auf die bildmässige Wirkung als auf den dekorativen Charakter der Kompositionen und auf ihre Verwendbarkeit als Vorbilder für die Kleinkunst ihr Augenmerk richteten. Dieser Absicht entsprechend haben die Kleinmeister vornehmlich den Kupferstich gepflegt. Die neuen Pfade des deutschen Bilddruckes gehen unmittelbar von Dürer aus, sie führen allerdings nicht weiter in die Höhe, wohl aber in die Breite und in die Weite. Die Künstler seiner Schule folgen ihm nicht in seinen tiefsinnigen und gefühlvollen Betrachtungen oder in seinen wissenschaftlichen Studien, sie entwickeln nur die äussere Seite seiner Kunst, die sorgsame Beobachtung und liebevolle Schilderung des gewöhnlichen Lebens mit dem eindringlichsten Eifer. Ein grosser Zug geht nicht durch das Schaffen der Kleinmeister, ihr Gesichtskreis bleibt eng trotz ihrer Bekanntschaft mit der grossen italienischen Kunst, aber sie dringen mit ihrer Beobachtung in alle Einzelheiten der alltäglichen Erscheinungen ein und geben sie mit der allergrössten Sorgfalt in sauberster Ausführung wieder.

Unter den Nürnberger Kleinmeistern sind die Brüder Hans Sebald und Bartel Beham die bedeutendsten und für die Stilentwickelung massgebend. Mit Georg Pencz wurden die beiden Beham 1525 wegen ihrer nicht bloss reformatorischen sondern sogar freigeistigen und sozialistischen Ansichten, die sie beim Verhör auch ganz offen bekannten, gefangen gesetzt und dann aus Nürnberg verbannt. Pencz wurde später, 1532, wieder zu Gnaden aufgenommen und Ratsmaler der Stadt, die Beham wandten sich merkwürdiger Weise nach München, wo sie von den bayrischen Herzögen beschäftigt wurden. Bartel soll in Italien gestorben sein, Hans Sebald liess sich um 1531 in Frankfurt nieder und ist dort bis an sein Ende tätig gewesen.

Der talentvollste der drei Künstler ist Bartel Beham (1502—40). Holzschnitte von ihm sind nicht bekannt, er hat nur eine nicht grosse Anzahl von Kupferstichen ausgeführt, die er zum Teil mit seinem Monogramm B. B. bezeichnet hat. Bartel ist in der Zeichnung wie in der Technik in erster Linie von Dürer abhängig, er hat sich aber nicht nur gegenständlich sondern auch in Formen und Technik der Kunstweise Marcantons, in dessen Werkstatt er

Digitized by Google

Die Bildnisse von Karl V., von dessen Bruder Ferdinand und von Dr. Leonhard Eck gehören zu den besten Porträtstichen der alten deutschen Kunst. Seine Technik kann an Sorgfalt und Abrundung der Töne mit Dürer wetteifern, er geht in der Weichheit und in der warmen Farbigkeit sogar noch über seinen Meister hinaus.

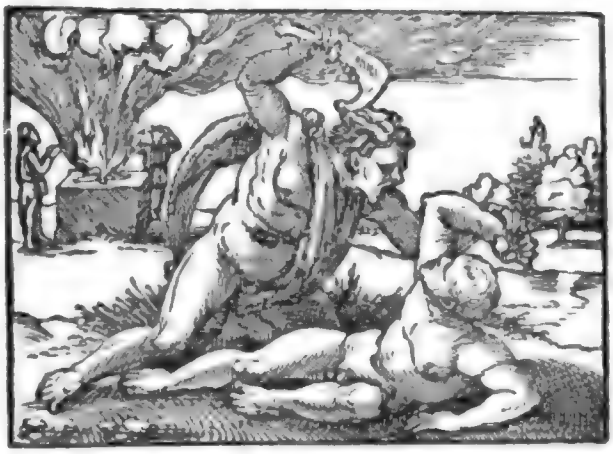
Hans Sebald Beham (1500—1550), obwohl zwei Jahre älter als Bartel, scheint doch eher von seinem hochbegabten Bruder, dessen Platten er mehrfach aufgestochen und sogar kopiert hat, gelernt zu haben, als sein Lehrer gewesen zu sein. Er ist als Stecher viel fruchtbarer als jener, erreicht aber trotz seiner grossen Meisterschaft nicht die malerische Kraft der Modellierung und der Tonabstufung, die Bartel vor allen anderen Kleinmeistern auszeichnet. Er bleibt kälter und trockener in der Stichelführung und kleinlicher, realistischer und weniger poetisch in der Auffassung. In seinen frühesten Stichen, besonders in dem Frauenkopf von 1518 (B. 204), im Ecce Homo (B. 26), der Madonna von 1520 (B. 18), ahmt er Dürer in jeder Hinsicht nach, dann wird er selbständiger. Das Beispiel Altdorfers und wohl auch das des Bruders führt ihn zu einer ganz volkstümlichen, man möchte sagen, vulgären Behandlung der Gegenstände. Durch die Hervorhebung des Grob-Sinnlichen zieht er den Vorgang auf das Niveau des Alltagsmenschen herab und bringt ihn dem Beschauer dadurch allerdings auch ausserordentlich nahe. Wie im Leben geht er auch in der Kunst von radikalen Anschauungen aus und schrickt, besonders in Nuditäten, selbst vor dem Cynismus keineswegs zurück. Die Madonna auf Wolken in der Glorie ist fest in einen dicken Mantel gehüllt, als ob sie dort oben frieren müsste. Ueber das Materielle des Vorganges kommt er kaum hinaus, schildert alles mit der grössten Breite und Ausführlichkeit und mit bewunderungswürdiger Geduld. Die Technik bildet er zu einer ausserordentlichen Gleichmässigkeit und Zartheit der Linien aus, so dass er seine Platten nur durch

Hans Sebald Beham. Bauerngesellschaft. B. 164.

Digitized by Google

häufige Retouchen länger druckfähig erhalten kann. Seine Absicht scheint nicht sowohl auf die Wiedergabe der verschiedenen Stoffe zu zielen als auf die Erzeugung eines metallisch-plastischen Glanzes der Formen.

Bis etwa 1530 bezeichnet Beham seine Stiche mit einem Monogramme aus H. S. P., später, seit seiner Uebersiedelung nach Frankfurt mit H. S. B. Unter seinen etwa 300 Stichen sind alle Darstellungsgebiete vertreten. Aus dem biblischen Kreise ist die Folge der Geschichte des verlorenen Sohnes besonders bezeichnend für seine Auffassungsweise. Das eigentlich religiöse Moment tritt überall hinter dem genrehaften zurück. Ebensowenig echte Stimmung haben seine antiken Darstellungen, z. B. die Herkulestaten und seine Allegorien. Ganz in seinem Element ist er dagegen bei der Schilderung des Lebens der Landsknechte und der groben, täppischen Bauern, z. B. in den Bauerntänzen (B. 154 bis 185 s. Abb.). Er erspart uns auch nicht den Anblick der widerwärtigsten Szenen, weiss aber mit seinem guten Humor über manche Roheiten hinwegzuhelfen. Sebalds Werk ist reich an prächtigen Ornamentvorlagen für Vasen, Füllungen und dergleichen mit etwas schweren und dichten Renaissanceformen. Wie Dürer und sein Bruder hat auch er mit der Radierung vielfach experimentiert und eine Reihe feinster Arbeiten geschaffen, aber doch ebensowenig wie jene das eigentliche Geheimnis ihrer farbigen, massigen Wirkung ergründet.



Hans Sebald Beham. Kains Brudermord.

Das Holzschnittwerk Hans Sebalds steht nicht an Umfang wohl aber an künstlerischem Wert hinter seinen Stichen zurück. Sein Stil besteht wesentlich in einer, allerdings sehr geschickten Uebertragung der Kupferstichtechnik. Mehrere Folgen von Bibelbildern (s. Abb.) nähern sich, wie z. B. auch die aus einzelnen kleinen Stöcken zusammengesetzten Titelumrahmungen, schon im Formate und in der Feinheit der Details dem Kupferstiche. Dem Geist Holbeins kommt er ebensowenig wie sein Holzschneider der Meisterschaft Lützelburgers nahe. Grösseren Formates sind die Darstellungen der sieben Planeten, die Patriarchen-

familien, Heiligenfiguren und die Bilder aus dem Bauernleben, wie die Kirchweih zu Megelsdorf und andere Genredarstellungen.

Viel mehr noch als bei den beiden Beham macht sich der italienische Einfluss in den Kupferstichen des Georg Pencz (um 1500—1550) geltend, der höchst wahrscheinlich Dürers Geselle gewesen ist. Das als Pencz' Zeichen bekannte Monogramm G. P. tragen etwa 125 Blätter, die aber nach den Daten alle erst aus den vierziger Jahren stammen. Man hat deshalb neuerdings die einleuchtende Vermutung ausgesprochen, dass die früheren Arbeiten des Pencz in den mit J. B. bezeichneten, meist mit den Jahreszahlen 1525—1530 versehenen Stichen zu suchen seien, die man bisher als Werke eines selbständigen Nürnberger Stechers angesehen hat. Pencz wird in Urkunden oft auch Jörg Bens genannt und kann sehr wohl, wie das auch H. S. Beham tat, nach einem längeren Aufenthalt in Italien, um 1530, seine Bezeichnung der lateinischen Form des Namens Georgius Pencius angenähert haben. Formbildung und Typen der beiden Gruppen von Stichen zeigen sehr grosse Verwandtschaft. Die technische Verschiedenheit zwischen den mit J. B. und den mit G. P. bezeichneten Blättern würde allerdings die Annahme eines tiefen Einschnittes in seiner Entwickelung notwendig machen, der aber sehr wohl durch einen starken italienischen Einfluss zwischen 1530 und 1540 verursacht sein könnte.

Italienische Formen machen sich neben Dürerschen allerdings auch schon in den mit J. B. bezeichneten Stichen geltend. Die Gegenstände sind zum grossen Teil der Antike entlehnt. In dem munteren Bacchuszuge (B. 19) sind Dürersche Gestalten und antikisierende Formen sehr geschickt verarbeitet. Die allegorische Darstellung (B. 30.) ist nach einer Zeichnung Dürers gestochen, die Bauernszenen (B. 36 und 37) und der h. Hieronymus (B. 7.) sind Dürerisch oder Behamisch. Ganz im Geiste der italienischen Renaissance sind die sieben Tugenden (B. 23—29), die Planeten (B. 11—17), Curtius (B. 8), der Kampf nackter Männer (B. 21. s. Abb.) und besonders das Kinderbacchanal von 1529 (B. 35) komponiert. Die Technik dieser trefflich und kräftig gezeichneten Darstellungen hat jedoch noch die kompakte Festigkeit und Geschlossenheit der Linienkomplexe, die die deutsche Technik charakterisieren. In den Stichen mit dem Monogramm G. P., die bisher allein als Arbeiten des Georg Pencz galten, herrscht neben der italienischen, raffaelischen Form auch das System der italienischen Technik, wie sie sich in Marcantons Schule weitergebildet hatte. Die Formgebung ist lockerer, die Linien weiter, steifer und glatter; die vielen Punkte

Digitized by Google

Meister J. B. Kampf nackter Männer.

und das Sichauseinanderspreizen der runden Taillen geben dem Ganzen ein etwas rauhes, flockiges Aussehen.

Es wäre nicht befremdlich, dass diese späteren Arbeiten Pencz' durch die unmittelbare Nachahmung der italienischen Technik an Kraft und Präzision der Formengebung und besonders im metallischen Glanz der Technik den früheren, mit J. B. signierten, nachstehen. Pencz hat sogar eine Komposition Giulio Romanos, die Eroberung Karthagos, ganz in der Weise der Mantuaner Stecher in grossem Formate ausgeführt (1539, B. 86). Seine Darstellungen aus der römischen Geschichte, Allegorien u. dgl. erscheinen uns kaum weniger kalt und inhaltsleer als die gleichzeitigen italienischen Darstellungen dieser Art. Einen herzlicheren Ton schlägt er in biblischen Szenen an. Wie fast alle der Reformation nahestehenden Künstler behandelt er mit Vorliebe solche Gegenstände, denen ein antipapistischer Sinn untergelegt werden konnte, die Gleichnisse, wie das vom reichen Manne (B. 30—54), die Werke der Barmherzigkeit (B. 58—64), die Ehebrecherin (B. 55), oder die Kindlein vor Christus (B. 56). Madonnendarstellungen fehlen bezeichnender Weise ganz in dem Werke dieses „Schwarmgeistes". Sowohl unter den mit J. B. wie unter den mit G. P. bezeichneten Stichen finden wir eine kleine Anzahl geschmackvoller und mit der grössten Sorgfalt ausgeführter Ornamente. Georg Pencz starb 1550 in Königsberg, wohin er kurz vorher als Hofmaler des Herzogs Albrecht von Preussen berufen worden war. — Ein Nachzügler der Nürnberger Kleinmeister ist der Strassburger Franz Brun (tätig 1559—1596).

Künstlerisch von gröberem Korn als die Stecher der Dürerschule, aber wie sie ein eifriger Anhänger der extremsten Richtung der Reformationsbewegung, ist Heinrich Aldegrever (geboren 1502 in Paderborn, tätig in

Soest bis 1555), der Hauptvertreter Niederdeutschlands im Kupferstich. An Geschmack steht er den Nürnbergern weit nach. Seine italienische Renaissance hat er offenbar nicht, wie jene, aus der Quelle geschöpft, sondern sich durch niederländische Maler wie Mabuse und Barend van Orley übermitteln lassen. Trotzdem er tüchtig zeichnet und die Technik, die er wohl hauptsächlich an Dürer und den Beham studiert hat, vollkommen beherrscht, machen seine Gestalten durch die Manieriertheit ihrer Bewegungen, die übertrieben schlanken Proportionen, den überladenen, knittrigen Faltenwurf doch einen wenig erfreulichen Eindruck. Seine guten Eigenschaften, sein Reichtum an interessanten Motiven, kommen so nur schwer zur Geltung. In seinen 290 Stichen sind alle damals beliebten Stoffe vertreten. Besonders interessant und vorzüglich sind die Folgen der Hochzeitstänzer (B. 144—171 s. Abb.) und einige Bildnisse, wie das des Münsterer Wiedertäufers Johann Bockhold und des Scharfrichters Knipperdolling (B. 182—183) und zwei Selbstbildnisse (B. 188, 189). Seine zahlreichen Ornamentstiche geben Vorbilder für Dolchscheiden, Löffel, Schnallen usw., verziert mit grossen, in starkem Relief modellierten, etwas plumpen Blattformen. Wie bei den anderen Kleinmeistern spielt auch bei Aldegrever das Obscöne eine grosse Rolle. Nur drei Holzschnitte, für die er

Heinrich Aldegrever. Aus der Folge der Hochzeitstänzer. B. 164.

die Vorzeichnung geliefert hat, sind uns bekannt. Westfalen und italienisierende Manieristen sind auch Nicolaus Wilborn aus Münster (?) und Johann Ladenspelder von Essen.

Einen Kölner nennt sich Jacob Binck (gest. 1568 oder 1569), der wenig selbständig arbeitet, sich vielmehr hauptsächlich mit dem Kopieren gesuchter Kupferstiche von Dürer, Beham und anderen deutschen und italienischen Meistern begnügt. Seine Kopien nach Jacopo Caraglios Folge der Gottheiten hat er mit seinem vollen Namen bezeichnet, sonst signiert er mit einem Monogramm aus I. c. B. Unter seinen vortrefflichen Bildnissen sind sein Selbstbildnis, die des Lucas Gassel und des Königs Christian II. von Dänemark, in dessen Diensten er stand, bemerkenswert. Seine Technik ist sehr ungleich, sie nähert sich oft der festen Linienführung der Beham, ist aber meist dünner und feiner, manierierter, in der Weise der späteren Italiener und der Niederländer.

Wie Binck begleiten noch zahlreiche andere, meist nur durch die monogrammatische Bezeichnung ihrer Blätter oder überhaupt nicht namentlich bekannte Kupferstecher den Zug jener bedeutenderen Meister, die sich selbständig neue Stoffgebiete und neue Ausdrucksmittel geschaffen haben. Es wäre überflüssig, sie hier alle einzeln aufzuzählen. Sie bezeugen nur, dass der Bedarf an solchen Bildern, an Porträts und dergleichen im Publikum und bei den Kunsthandwerkern sehr gross geworden war.

Die lokalen Schulunterschiede, die im XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts sich stark geltend machten, beginnen um die Mitte des XVI. Jahrhunderts sich zu verwischen. Die grossen Zentren des Buchhandels, neben Nürnberg jetzt besonders Frankfurt, ziehen zahlreiche Künstler aus verschiedenen Gegenden an sich, die in der Zusammenarbeit die Eigenheiten ihrer Heimat und ihrer Schule immer mehr abschleifen. Es bildet sich nun ein ziemlich allgemein herrschender deutscher Renaissancestil in Formengebung und Ornamentik aus. Diese Nivellierung der Formensprache ist hauptsächlich eine Folge der Nachahmung italienischer, dann auch niederländischer und französischer Vorbilder. Die Hast der Massenproduktion lässt meist eine selbständige Durchbildung der Formen, wie sie noch die Generation nach Dürer erstrebte, nicht mehr zu und zwingt zu geschickter aber oberflächlicher Verarbeitung entlehnter Motive und Formen. Besonders schnell entwickelt sich in der Ornamentik aus

Digitized by Google

Elementen der italienischen Hochrenaissance-Architektur, aus Voluten, Fruchtschnüren, Kartuschen, Bandwerk, Karyatiden, Masken usw., endlich auch aus der Maureske der Stil, den man als „deutsche Renaissance" zu bezeichnen pflegt.

Dürer und die Kleinmeister, selbst Altdorfer hatten die Radiertechnik nicht intensiver verfolgt, weil sie sich ihnen nicht als ein dem Kupferstich gleichwertiges Mittel für ihre präzise und plastische Formengebung erwies. Der jüngeren Generation, die mehr auf den gegenständlichen Inhalt der Kompositionen Wert zu legen begann, war die Radierung als ein bequemes, rasch förderndes Verfahren, als ein vorteilhafter Ersatz der mühsamen und feinen Holzschnitttechnik willkommen. Offenbar ist es vornehmlich dieser Gesichtspunkt, der eine Reihe von Künstlern zu ausgiebiger Verwendung der Radiertechnik bestimmt. Der Kupferstich kann sich durch seine stärkere Bildwirkung im Grossen neben der Radierung behaupten, aber der Holzschnitt wird nach und nach fast vollständig von ihr verdrängt, auch aus dem Buche, zuerst vom Titelblatte, dann aber auch aus dem Texte. Diese Wandlung leitet den Verfall des Holzschnittes ein. Zunächst allerdings, d. h. bis in das letzte Viertel des XVI. Jahrhunderts wird der Holzschnitt von einzelnen tüchtigen Meistern noch eifrig und erfolgreich neben dem Kupferstich und der Radierung weiter gepflegt, ja sogar mit grosser Virtuosität bis zum Effekt des Kupferstiches gesteigert, aber die Radierung, allein oder kombiniert mit der Kupferstichtechnik, gewinnt von nun an immer mehr die Oberhand.

Zu den vornehmsten Förderern der Aetzkunst gehörten, wie es scheint, die drei Hopfer in Augsburg, Daniel Hopfer, der tüchtigste von ihnen, der schon 1493 das Bürgerrecht in Augsburg erwarb, und seine Söhne Hieronymus und Lambert. Sie beschäftigten sich hauptsächlich damit, verzierende Zeichnungen in Waffenstücke einzuätzen und benutzten hierzu alle möglichen Motive, die sie aus deutschen und italienischen Stichen, Zeichnungen und Gemälden zusammentrugen. Wohl für den eigenen Gebrauch stellten sie aus solchen Vorlagen eine Mustersammlung her, die sie dann durch die bequeme und ihnen vertraute Technik der Radierung vervielfältigten. Die ursprünglichen Abzüge sind selten, die Platten wurden aber im XVII. Jahrhundert wieder abgedruckt und numeriert als Sammelwerk veröffentlicht. Stilistisch scheint Daniel Hopfer von Burgkmairschen Formen auszugehen, wie z. B. die Verkündigung (Eyssen 36.) beweist, die oberflächliche, die Formen in Absicht auf

Digitized by Google

die derbe Eisenätzung stark vergröbernde Nachahmung von Kunstwerken aller Art verwischt aber bald jede ursprüngliche Stileigentümlichkeit.

Als eine interessante Parallelerscheinung zu den Hopfer auf dem Gebiete des Holzschnitts darf hier Peter Flötner (gest. nach 1546) erwähnt werden, ein Nürnberger Holzbildner, ein talentvoller Kunsttischler, wie man heute sagen würde, der eine Anzahl prächtiger Ornamentfüllungen, Architekturteile und Geräte in Holzschnitt veröffentlicht und mit seinen Initialen P. F. und den Geräten seines Handwerkes bezeichnet hat. Flötner, der diese Blätter offenbar selber geschnitten hat, wollte damit wahrscheinlich nicht nur Vorbilder für andere Holzarbeiter liefern, sondern sie wohl auch als Musterblätter ausgeführter oder auszuführender Arbeiten seinen Kunden vorlegen, also als eine Art von Mustersammlung und kunstgewerblicher Reklame benutzen. Flötners Holzschnitte zeugen jedenfalls von grosser Geschicklichkeit in der Behandlung des Schnittes und von viel Geschmack und Reichtum der Erfindung. Seine Formen entlehnt er ausschliesslich der italienischen Renaissance. Ausser jenen Entwürfen zu Bettgestellen, Türumrahmungen, Säulenkapitellen und -basen, Pokalen, Dolchen und Mauresk-Ornamenten (s. Abb. S. 252) kennen wir von ihm auch eine Reihe figürlicher Holzschnitte, Landsknechte, eine Folge der deutschen Könige und Illustrationen zur Chronik der Ungarn, zur Perspektive und zur Vitruv-Uebersetzung des Walter Rivius (Nürnberg, 1547 und 1548) u. a. m.

Im Gegensatze zu den Hopfer und anderen, die mit der Radierung hauptsächlich praktische Zwecke verfolgten, scheinen die fein radierten Landschaften Augustin Hirschvogels und Hans Sebald Lautensacks rein künstlerischen Absichten ihre Entstehung zu verdanken. Die Anregung ging höchst wahrscheinlich von Altdorfer aus. Da die Landschaften fast nie Figurenstaffage enthalten und auch nicht bestimmte, irgend wie merkwürdige Gegenden darstellen, so fällt das gegenständliche Interesse ganz fort. Falls sie nicht etwa als Vorlagen für Bildhintergründe gedient haben, können sie nur für Kunstliebhaber und Sammler im modernen Sinne bestimmt gewesen sein.

Augustin Hirschvogel (Nürnberg 1503 — Wien 1553) war Ingenieur, Stempelschneider, Verfertiger emaillierter Tonvasen und Glasmaler. Er radiert in ganz hellen Tönen mit zarten Umrissen und sehr wenig Schraffierung. Seine Figurenzeichnung in den Bildern zum alten und neuen Testament (B. 1, 1547—49) und zu Herberstains Moscovia (Wien 1549) ist dürftig und flüchtig, von grosser Feinheit sind dagegen seine Bildnisse, besonders die Selbstbildnisse und vor allem

Digitized by Google

seine Landschaften, die in ihrer Einfachheit und topographischen Klarheit äusserst anmutig wirken (s. Abb.). Dieser Stil der tiefflächigen, leicht und weich umrissenen Landschaft ist dann für die Darstellung historischer Ereignisse sehr beliebt geworden, da so grosse Räume für die Schilderung der Vorgänge gewonnen wurden. Die Landschaften des Hans Sebald Lautensack (Nürnberg? 1524 — Wien? 1563) lehnen sich an Altdorfers Manier an. Sie sind mehr ausgeführt, mit Details überladen und durch starke Ueberarbeitung mit dem Grabstichel dunkler und kontrastreicher im Ton, stehen aber an Feinheit der Linien und der Stimmung denen Hirschvogels weit nach. Lautensack stach auch grosse Städtebilder, z. B. die panoramaartigen Ansichten von Nürnberg und von Wien, ein Turnier von 1560 und eine Reihe von Bildnissen.

Virgil Solis. Judith.

Ihren Höhepunkt erreicht die Intensität der Produktion, die leichtflüssige, mannigfaltige Darstellungsweise, die für diese Entwickelungsstufe des deutschen Bilddrucks charakteristisch ist, in Virgil Solis und Jobst Amman. Virgil Solis soll 1514 in Nürnberg geboren sein; es ist aber wahrscheinlicher, dass er aus der Schweiz stammte und dort auch ausgebildet worden war, zumal seine frühesten Holzschnitte in einer 1531 von Froschauer in Zürich gedruckten Bibel erschienen sind. Er ist jedoch hauptsächlich in Nürnberg tätig gewesen und dort auch, wohl kurz vor 1568, gestorben. Seine eigene Erfindungskraft ist nicht sehr gross, er kopiert oder benutzt die Werke seiner deutschen Vorgänger wie die italienischer und französischer Meister mit der grössten Unbefangenheit, aber auch mit Leichtigkeit und Geschick. Er hat so den deutschen Künstlern seiner Zeit eine Fülle figürlicher und ornamentaler Motive als Vorbilder zur Verfügung gestellt. Originaler ist Solis nur in den Tier- und Jagddarstellungen.

Ein grosser Teil seines äusserst umfangreichen Werkes von ungefähr

Digitized by Google

700 Radierungen und Holzschnitten ist wohl Werkstattarbeit. Sein Monogramm setzt sich aus V und S zusammen. Die Radierungen zeigen oft eine bewunderungswürdige Grazie und Delikatesse der Linienführung. Besonders die reizvollen Vasen, Umrahmungen und Mauresken sind mit französischer Eleganz und mit grosser Schärfe und Sorgfalt ausgeführt (s. Abb.). Mit seinen Holzschnitten hat Solis eine ganze Reihe von Büchern, die sich lange der grössten Beliebtheit erfreuten, illustriert, so mehrere Bibeln, das Passional, den hortulus animae, Ovid, Aesop, Alciats emblamata, die von Nürnberger und Frankfurter Verlegern in vielen Ausgaben auf den Markt gebracht wurden. Vortrefflich in ihrer reichen und geschickten, wenn auch etwas überladenen und unklaren Ornamentik sind einige grosse Titelumrahmungen z. B. die für die Bibel von 1561.

In seiner grossen Fruchtbarkeit wie auch in der Manier seiner Zeichnung ist der Züricher Jobst Amman (1539—1591), der ebenfalls vornehmlich in Nürnberg tätig war, Solis nahe verwandt. Den Kupferstich scheint er, wie dieser und die meisten anderen gleichgesinnten Künstler seiner Zeit, nicht angewendet zu haben. In seinen Radierungen ist er ebenso geistreich und geschickt wie Solis, übertrifft ihn aber in seinen Holzschnitten an Rundung und Klarheit der Formen und an Feinheit des Schnittes. Wie Solis hat auch er hin und wieder die Platten selber ausgeschnitten und dann seinem Monogramm aus J. A. ein kleines Schneidemesser beigefügt. Meist aber sind es berufsmässige Formschneider, die die Ausführung besorgen und oft ihre Marke neben die des Zeichners setzen. Amman arbeitet viel selbständiger als Solis und schöpft in seiner derberen Art mehr aus dem Leben als aus der Nachahmung, er hat nie direkt kopiert. Ornamentvorlagen hat er nicht geliefert, den breitesten Raum in seinem Werke nehmen ausser den Illustrationen zu bestimmten Werken die Allegorien ein. Wie im Gegenständlichen herrscht auch in der Formengebung die oberflächliche Gewandtheit des italienischen Manierismus. In diesem Stil aber bewegt sich Amman mit Sicherheit und Geschick. Besonders anziehend sind seine Schilderungen aus dem Kriegsleben, z. B. in den Holzschnitten zu L. Fronspergers Kriegsbuch (1571—1573), zum Turnierbuch (1566), zum Livius (1568), zum Josephus (1569), dann seine Darstellungen der Stände (1568), der Trachten der Geistlichen und der Frauen. Trefflich lebendig und würdevoll sind seine radierten und geschnittenen Bildnisse, z. B. das seines Verlegers Sigismund Feierabend in Frankfurt. Seine reichen und geschmack-

Digitized by Google

vollen Titelumrahmungen in Holzschnitt und in Radierung bestehen nicht mehr wie die meisten früheren Titelverzierungen aus einzelnen Leisten oder Stücken, sondern werden durch ein einheitliches Architekturgerüst gebildet, das mit reicher Ornamentik, allegorischen Gestalten, Putten und mit Darstellungen belebt ist. Ammans Kompositionen sind ausserordentlich viel kopiert worden und haben als Vorbilder auf die verschiedensten Zweige des Kunstgewerbes einen grossen Einfluss ausgeübt.

Einen technischen Fortschritt von Bedeutung weisen die Holzschnitte des Tobias Stimmer, der, wie Amman und wahrscheinlich auch Solis, von Geburt Schweizer war, auf. Stimmer, geboren in Schaffhausen 1539, gestorben 1582, war als Maler und als Zeichner, besonders für Glasgemälde, berühmt. Den Kupferstich scheint er nicht betrieben zu haben, seine Tätigkeit in den graphischen Künsten beschränkt sich auf die Zeichnungen für den Holzschnitt, die er in grosser Anzahl besonders für den Strassburger Verleger Bernhard Jobin angefertigt hat. Die Formschneidermonogramme auf seinen Holzschnitten beweisen, dass Stimmer nicht selber die Stöcke zu schneiden pflegte, und doch hat er eine ganz eigenartige, in ihrer malerischen Wirkung freie und breite Technik geschaffen. Die Linien sind ganz gleichmässig dünn wie bei der Radierung, fast gerade und sehr regelmässig geführt, die stärkeren Schatten sind nur durch Kreuzschraffierungen hervorgebracht. Durch sehr geschickt berechnete Kontrastierung der komplexeren, aber frei geformten Schattenmassen gegen die scharf ausgesparten Lichtstellen sind geradezu glänzende malerische und stoffliche Effekte erzielt worden.

Höchst lebendig und wirkungsvoll sind seine Bildnisse, z. B. das des Grafen Otto Heinrich von Schwarzenberg (Andresen 21), das des Stephan Brechtel (A. 1, s. Abb.), die Porträts berühmter Gelehrten in Reussners Contrafacturbuch, in Giovios „elogia virorum illustrium“ u. a. m. Die satirischen Bildnisse zeigen stark antipapistische Tendenz. Die Bibelbilder, oft mit sehr hübschen landschaftlichen Hintergründen, sind etwas pomphaft und theatralisch. Schwer und überladen ist auch die üppige Architektonik der Kartuschen, mit denen er seine Darstellungen und Bildnisse zu umrahmen liebt. Die allegorischen Riesengestalten, die Figuren und Putten scheinen sich den Platz zwischen den lastenden und quellenden Ornamenten durch heftige Bewegungen förmlich erkämpfen zu müssen. Stimmer hat wie die gleichzeitigen italienischen Holzschneider Darstellungen von Gestalten in grossem Formate geliebt und auch hier durch

Digitized by Google

grosszügige Technik ein wirkungsvolles Gesamtbild zu gestalten gewusst, z. B. in den Halbfiguren musizierender Frauen (Musen). Auch den Tonplattendruck hat er in italienischer Art ganz breit und malerisch zu behandeln versucht, ohne jedoch, wie die meisten deutschen Holzschneider, die schwarzen Linien der Zeichnungsplatte überwinden zu können. (Vgl. die „Synagoge“ A. 41.) Hans Christoph Stimmer (geb. 1549) war als Formschneider für seinen Bruder tätig; von einem anderen Bruder des Tobias, Abel Stimmer (geb. 1542) sind nur einige Radierungen erhalten. Stimmers Schüler und sein Gehilfe bei der Arbeit für die Buchillustration war Christoph Maurer aus Zürich (1558—1614), der besonders als Glasmaler geschätzt war und auch eine Anzahl Radierungen angefertigt hat.

Diese vorzüglichen, technisch oft geradezu glänzenden Leistungen begabter und leicht schaffender Meister, wie Solis, Amman und Stimmer, sind die letzte kurze Nachblüte des deutschen Holzschnittes, der im XVII. Jahrhundert ganz verfällt und fast ausser Uebung kommt. Die Radierung dringt immer weiter in das Gebiet des Holzschnittes ein. Das deutlichste Kennzeichen der künstlerischen Verflachung ist, wie überall auch hier, die starke Betonung des Gegenständlichen der Darstellungen. Das Interesse an der künstlerischen Form und am geistigen Inhalte schwindet gegenüber den rein praktischen Bedürfnissen der Mitteilung von äusseren Tatsachen und von Kunstformeln für den Gebrauch. Diese Tendenz beherrscht den Kupferstich am Ende des XVI. Jahrhunderts vollständig.

Schon Matthias Zündt in Nürnberg (gestorben 1571?) hat hauptsächlich historisch-topographische Ansichten von Städten radiert. Möglicherweise ist Zündt identisch mit dem sogenannten Meister der Kraterographie von 1551, dem Schöpfer sehr fein radierter, geschmackvoll und reich verzierter Vorlagen für Metall-Pokale, Kannen und Schalen. Hans Sibmacher (gest. 1611) verdankt seinen Ruhm nur seinem grossen und kleinen Wappenbuche, die 1605—1609 und 1596 erschienen. Wendelin Ditterlein von Strassburg (1550—1599) hat in seiner „Architectura“ von 1593 ein reichhaltiges Musterbuch architektonischer Formen, besonders Möbel und dergleichen in frei und breit behandelten Radierungen geschaffen, das lange mustergültig geblieben ist. Er hat hierin eine Reihe von Nachfolgern gefunden in Guckeisen, Ebelmann, Veit Eck, Georg Haas, Gabriel Kramer u. a. Der Ornamentstich schiesst jetzt üppig ins Kraut und beschäftigt zahlreiche Künstler,

von denen jedoch keiner auf Originalität der Formen oder der Technik Anspruch machen kann. Der westfälische Goldschmied Anton Eisenhoit (1554—1604) hat sich in Rom vornehmlich mit der Nachbildung von Antiken in Kupferstich beschäftigt.

Die historisch-topographische Schilderung, für die das Interesse an den Zeitereignissen und an den Entdeckungen ein grosses Bedürfnis geschaffen hatte, findet in Franz Hoogenbergh und Theodor de Bry ihre tüchtigsten Vertreter. Franz Hoogenbergh (gest. 1590 in Köln) hat die Kriegsereignisse in Frankreich und in den Niederlanden in einer fortlaufenden Folge von Kupferstichen geschildert und im Jahre 1572 mit Hilfe des Kölner Dechanten Georg Braun oder Bruin ein grosses Werk „Civitates orbis terrarum" mit trefflichen, fein radierten Städtebildern herausgegeben. Theodor de Bry (Lüttich 1528 — Frankfurt 1598) und seine Söhne, der geschickte Johann Theodor de Bry (1561—1623) und Johannn Israel de Bry (gest. 1611?) haben sich durch eine Anzahl sauber, aber trocken gestochener Ornamentstiche, Embleme, Wappenschilder und Bildnisse, vornehmlich aber durch die Herausgabe von Reisebeschreibungen nach Ost- und Westindien, die mit Illustrationen in Kupferstich reichlich versehen, in lateinischer und deutscher Sprache von 1590—1625 in 25 Teilen erschienen, Berühmtheit erworben.

Digitized by Google

Mr. Bill Gates, Chairman and Chief Executive Officer of Microsoft Corporation, the leading provider of software for personal computers, has been named Time magazine's Man of the Year for 1982. Microsoft was founded in 1975, went public in 1981, and has become one of the most successful companies in the computer industry. Mr. Gates is shown here holding a copy of the magazine issue featuring himself on the cover.

hauptsächlich als Mittel zur Steigerung der plastischen Wirkung der Formen dienen musste. Der Kupferstich wird so naturgemäss auf die Reproduktion ausgeführter Kunstwerke hingewiesen. Die selbständig erfindenden Maler-Stecher werden durch diese Tendenz des Kupferstiches und durch die virtuose Ausbildung seiner Technik gezwungen, sich neue, leichter zu handhabende Vervielfältigungsverfahren dienstbar zu machen.

Im XVI. Jahrhundert verlieren die Meisterzeichnungen die grosse Bedeutung als Studienmaterial, die sie im vorhergehenden Jahrhundert besessen hatten. Ausgeführte Kunstwerke, besonders die Antiken, Gipsmodelle und dergleichen treten an ihre Stelle. So verliert der Kupferstich auch dies Gebiet, auf dem er sich bisher selbständig und erfolgreich bewegt hatte, und wird auf die Rolle des Vermittlers beschränkt.

Einzelne Künstler, vor allem Mantegna, hatten solche bildmässigen und plastischen Wirkungen, wie sie der neue Stil forderte, schon mit ihrer zeichnerischen Kupferstichtechnik zu erzielen vermocht. Im allgemeinen konnte die Technik den neuen Anforderungen aber nur durch ein neues System der Formenbehandlung gerecht werden. Es wurde schon oben darauf hingewiesen, wie man um die Wende des Jahrhunderts die Umrisse der Holzschnitte mit Tonschraffierungen zu füllen beginnt, wie einzelne Stecher in Venedig, Mailand und Bologna sich bemühen, den Kupferstich aus einer schraffierten Zeichnung in ein wirkliches Bild umzugestalten. Fast alle diese Versuche gehen von der deutschen Technik aus, die der italienischen in der Systematisierung weit vorangeeilt war. Von der deutschen Grabstichelkunst, von Dürers Arbeiten nimmt auch derjenige italienische Meister seinen Ausgangspunkt, der in klarer Erkenntnis der Wege zu den neuen Zielen der italienischen Technik eine neue und selbständige Richtung gegeben hat, und der für die gesamte weitere Entwickelung der graphischen Künste von massgebendem Einfluss geworden ist.

Marcantonio Raimondi ist in Bologna, wahrscheinlich um 1480 geboren und in der Werkstatt Francesco Francias ausgebildet worden. Um 1504, als Giovanni Filoteo Achillini, dessen Bildnis Marcanton auch gestochen hat, sein „Viridario" schrieb, muss er, wenigstens in Bologna, schon ein angesehener Stecher gewesen sein, da seine Kunst in dem Buche lobend hervorgehoben wird. Wir kennen datierte Stiche Marcantons erst seit dem Jahre 1505, (Pyramus und Thisbe, B. 322), eine Anzahl der undatierten Blätter muss aber schon vorher entstanden sein. Besonders die Darstellungen mit einfach schraffiertem

Digitized by Google

Grunde, wie der h. Sebastian (B. 109), der Jüngling, der am Fusse verwundet ist (465), der Kairos (B. 380), Orpheus und Eurydice (282) sind ohne Zweifel vor 1505 entstanden, ferner wohl auch das Parisurteil (B. 339), Apollo mit drei Musen oder Grazien (B. 398), in denen die Landschaft noch ganz dürftig, ohne Dürersche Motive behandelt ist, und die Allegorie (B. 399) mit der Ansicht von Bologna. Er bewegt sich im Stil der Zeichnung durchaus in den Bahnen Francias, dessen Kompositionsweise, Typen und Gewandbehandlung er mit grosser Sorgfalt, aber ohne Selbständigkeit, ja sogar ohne besondere Geschicklichkeit nachahmt. Auf andere Vorbilder, falls er deren, wie behauptet wird, benutzt haben sollte, braucht daneben kein Gewicht gelegt werden. Die Antike, der Marcanton sein ganzes Leben lang eine grosse Vorliebe bewahrt hat, beherrscht schon in diesen frühesten Arbeiten seine Phantasie fast vollständig. Er scheint sich also schon zeitig, wahrscheinlich durch gelehrte Vorbildung, in den humanistischen Ideenkreis der Gelehrtenwelt seiner Heimatstadt eingelebt zu haben. Leider ist die Bedeutung der meisten seiner allegorisch-antikisierenden Darstellungen bisher noch unerklärt geblieben.

Schon in diesen frühesten, noch recht dünn und trocken gestochenen Blättern ist die Technik nicht mehr die alte mantegneske, gradlinig schraffierende. Die Taillen sind zwar noch recht steif, beginnen aber schon sich nach den Formen zu runden, sie sind senkrecht oder schräg gegen den Umriss gezogen und in den Schatten durch Kreuzschraffierungen verstärkt. Ohne Zweifel sind schon diese technischen Fortschritte auf das Studium deutscher Werke zurückzuführen. In den Arbeiten der folgenden Jahre seit 1505 lässt sich der unmittelbare und starke Einfluss Dürers besonders schlagend in den zahlreichen Entlehnungen von Landschaftsmotiven aus Dürers Stichen, die in fast allen Blättern Marcantons aus dieser Zeit auffallen, nachweisen. Nicht nur aus der lebendigen, aber etwas anekdotenhaften Erzählung Vasaris sondern auch aus den eigenen Werken Marcantons können wir ersehen, welche epochemachende Bedeutung das Studium Dürers für seine Entwickelung als Stecher gewonnen haben muss. Marcanton hat eine Anzahl einzelner Kupferstiche Dürers mit grösster Sorgfalt, allerdings mit mehr Interesse und Verständnis für die Technik und die Formen als für ihren geistigen Inhalt, nachgestochen und auch zwei der grossen Holzschnittfolgen, das Marienleben und die kleine Passion vollständig in Kupferstich kopiert.

Das Marienleben, von dem zwei Blätter 1506 datiert sind, muss voran-

Digitized by Google

Pyramus und Thisbe (B. 322) ist 1505 datiert, die Nymphe mit dem Satyr (B. 319) vollendete er am 2. März (oder Mai?), Apollo und Hyacinth (B. 348) am 9. April, Venus am Meere (B. 312) am 11. September 1506. Die Linien werden kräftiger und klarer, die Töne tiefer und die Formen voller und runder (s. Abb. von B. 377).

In die nächsten Jahre fallen dann die Reisen Marcantons nach Venedig und Florenz. Von seinem Ausfluge nach Venedig berichtet Vasari, für ihn legt auch die phantastische Darstellung (B. 359), die man den „Traum Raffaels" nennt, die aber vielmehr ohne Zweifel auf eine Komposition Giorgiones zurückgeht, Zeugnis ab. In Florenz muss sich unser Stecher vor seiner Uebersiedelung nach Rom längere Zeit aufgehalten und in das Studium von Michelangelos Karton der Schlacht von Pisa vertieft haben. Er hat nicht nur eine Gestalt aus diesem Werke schon damals gestochen und die Gruppe, der „Kletterer" für einen Stich, den er aber erst später, 1510 in Rom, ausgeführt hat, vorbereitet, er hat auch für den Mars in dem 1508 datierten prächtigen Blatte mit Mars, Venus und Amor (B. 345) eine Gestalt Michelangelos benutzt. In die Jahre 1507—1509 gehören noch einige andere Arbeiten der gleichen Stechweise, z. B. die kauernde Venus (B. 313), Apollo in der Nische (B. 333), Mars und Venus (B. 288) und andere mythologische Darstellungen.

Die so errungene zeichnerische und technische Fertigkeit, seine bis dahin in Italien noch nicht erreichte Sicherheit und Kraft der Stichelführung, konnten Marcanton wohl den Mut geben, mit seiner Kunst im Mittelpunkte des Kunstlebens in die Schranken zu treten. 1509 oder 1510 scheint der Künstler nach Rom gekommen zu sein, wo mit seinem Auftreten eine neue Epoche in der Geschichte des Kupferstiches beginnt. Man führt gewöhnlich die Wandlung, die in Marcantons Stil seit dem Beginne seiner Tätigkeit in Rom eintritt, auf seine Beziehungen zu Raffael, dessen sozusagen offizieller Interpret er bald werden sollte, zurück. Es müssen aber vor seiner Annäherung an Raffael noch zwei andere Elemente bestimmend auf ihn eingewirkt haben. Technisch scheinen die Stiche des Lucas von Leyden sein leicht erregbares und äusserst schmiegsames Talent wieder auf neue Wege und Ziele aufmerksam gemacht zu haben. Er bemüht sich in seinen ersten römischen Arbeiten die feinere Strichführung des Holländers, die Zartheit der Uebergänge und den hellen, silbrigen Ton seiner Stiche nachzuahmen. Einen äusseren Beweis für sein eingehendes Studium der Werke des Leydener Stechers liefern die Hintergründe in den „Kletterern"

Digitized by Google

von 1510 (B. 487) und im Sündenfall (B. 1), die beide nach Stichen des Lucas von Leyden kopiert sind. Besonders in der Zeichnung des lockeren, zarten Baumschlages und der leichten, duftigen Fernblicke in der Landschaft hat er sich die Technik des Lucas von Leyden zum Vorbilde genommen.

Künstlerisch scheint sich vor und neben die raffaelischen Eindrücke die Beziehung zu Baldassare Peruzzi zu schieben. Man hat neuerdings eine ganze Reihe von Stichen Marcantons mit grosser Wahrscheinlichkeit auf Kompositionen Peruzzis zurückführen können, so z. B. den sogenannten Triumph des Titus (B. 213), für den die Originalzeichnung Peruzzis noch im Louvre bewahrt wird, Orpheus und Eurydice (B. 295), der Satyr und der Faun (B. 294), der Satyr mit dem Kinde (B. 296), das Sternzeichen des Widders (B. 384) und einige schwächere, wohl für den Verkauf schnell und flüchtig ausgeführte Blätter wie die vier römischen Helden (B. 188—191).

Der Einfluss Peruzzis und Raffaels auf Marcanton gibt sich vor allem darin zu erkennen, dass seine Technik die herb-plastische, fast metallische Schärfe, die seine Arbeiten bis etwa 1509 zeigen, überwindet und nach Weichheit der Formenverbindungen und farbiger Abstimmung der Töne zu streben beginnt. Durch das eingehende Studium der römischen Meister befreit sich Marcanton aber auch von den Angewöhnungen der francesken Manier und bildet sich einen grosszügigen, aber doch sehr präzisen und feinfühligen Zeichenstil aus. Raffael verdankt er vor allem die Verfeinerung seines künstlerischen Formgefühls und die staunenswert rasche Entwickelung seines zeichnerischen Talentes. Als sein treuester und gefühlvollster Interpret hat er seinerseits ausserordentlich zur Verbreitung der glänzenden Herrschaft des Urbinaten beigetragen.

Erst einige Zeit nach seiner Ankunft in Rom scheint Marcanton in ein festes Arbeitsverhältnis zu dem Meister getreten zu sein. Wie weit Raffael die Vorlagen für den Stecher ausführte oder von seinen Schülern vorbereiten liess, ist schwer mit Sicherheit festzustellen. Es scheint aber aus einigen Fällen, in denen Originalzeichnungen Raffaels zu Kompositionen, die Marcanton gestochen hat, sich erhalten haben, hervorzugehen, dass dem Stecher nur flüchtige Skizzen in die Hand gegeben wurden, aus denen er sein Bild zusammenzusetzen und in allen Details selbständig auszuarbeiten hatte. Dafür spricht auch, dass Marcanton die Hintergründe ganz selbständig nach eigenem, oft nicht einwandfreiem Gutdünken hinzugefügt hat. Wenn dem so ist, dann kann man von Marcantons zeichnerischem Geschick, von seiner Formenkenntnis und vor allem von seiner

Digitized by Google

Feinfühligkeit schwer hoch genug denken. Jedenfalls hat Marcanton besonders in der früheren Zeit fast immer nicht nach den ausgeführten Werken des Meisters, sondern nach vorbereitenden, von der endgiltigen Fassung der Kompositionen oft bedeutend abweichenden Zeichnungen gearbeitet. Man kann seine Stiche also nicht eigentlich Reproduktionen, sondern nur freie, aber ganz stilgemässe Uebertragungen, Paraphrasen der Werke des Malers nennen.

Das erste Jahrzehnt seines Aufenthaltes in Rom bis zum Tode Raffaels bezeichnet den Höhepunkt der Tätigkeit Marcantons. Besonders in den ersten fünf Jahren arbeitet er mit der allergrössten Liebe und Sorgfalt. Zu den frühesten römischen Stichen gehören, ausser den schon erwähnten Kletterern nach Michelangelo von 1510 (B. 487) und dem Sündenfall, die Dido (B. 187), die Lucretia (B. 192 s. Abb.) und der bethlehemitische Kindermord (B. 18). Dieser Stich, der nach den erhaltenen Zeichnungen in Windsor und im British Museum zu urteilen, von dem Künstler sehr selbständig aus Studien Raffaels zusammengestellt worden ist, scheint so starken Absatz gefunden zu haben, dass er ihn sehr bald noch einmal wiederholen musste (B. 20). Man hält gewöhnlich das eine oder das andere Blatt für eine Kopie von der Hand eines anderen Stechers. Wie in anderen Fällen, z. B. bei der Madonna mit der Leiche Christi (B. 34 und 35), zeigt aber auch hier der eine Stich (B. 20) dem anderen (B. 18) gegenüber nur eine Weiterentwickelung derselben persönlichen Stecherhandschrift zu grösserer Freiheit der Zeichnung und zu malerischer Breite.

Ungefähr aus derselben Zeit stammen die Philosophie (B. 381), die Poesie (B. 382), die Madonna in Wolken (B. 47), der Apollo (B. 334), Venus und Amor (B. 311), Venus sich abtrocknend (B. 297) und der Puttentanz (B. 217), die vorzüglichsten Meisterschöpfungen Marcantons und Raffaels, in dessen Kunst er sich hier mit innigster Begeisterung vertieft. Die koloristische Tendenz in Raffaels Schaffen spiegelt sich stärker in einigen anderen, nicht minder vortrefflichen Stichen, wie in dem Martyrium der h. Felicitas (oder Caecilia, B. 117) und im „Morbetto" der phrygischen Pest nach der Erzählung in Virgils Aeneis (B. 417). Eine merkwürdige Rekonstruktion nach Motiven antiker Denkmäler, die von Raffael herrühren soll, ist das grosse Parisurteil (B. 245); eine Komposition Raffaels ähnlicher Art ist das sogenannte „Quos ego" (B. 352), eine Reihe von Szenen aus dem Anfange der Aeneis. Auch das prächtige Bildnis des Pietro Aretino (B. 513) muss um diese Zeit, etwa 1516, entstanden sein.

Seit 1515 benutzt Marcanton zur Bezeichnung seiner Stiche häufiger ein

Digitized by Google

leeres Täfelchen, das er wohl Dürer nachgemacht hat. Sein Monogramm, dessen Zusammensetzung in den ersten Zeiten noch schwankte, behält seine dann festgestellte Form, eine Zusammenziehung der Buchstaben M A F, auch neben der Tablette bei. Eine Reihe der besten Stiche ist aber auch ganz ohne Bezeichnung geblieben. Um diese Zeit vollzieht sich eine neue Wandlung in Marcantons Technik. Von der überaus zarten und engen, silbrig tönenden Strichführung der Zeit von etwa 1510—1515 geht er zu einer gröberen und trockneren Manier über. Die einzelnen Linien werden dicker und länger, klarer von einander geschieden, gewundener, aber doch lebloser geführt, die Schatten sind sehr tief und satt und schärfer gegen die Lichter abgehoben. Das ganze Verfahren der Formenbildung wird summarischer, auf die schnellere Ausfüllung grosser Flächen berechnet. Jetzt scheint auch die Arbeit der Schüler, die zahlreich in Marcantons Werkstätte lernend und helfend tätig waren, sich geltend zu machen.

Charakteristisch für den Stil dieser Zeit sind die grossen Blätter nach Raffaels Zeichnungen, wie die „fünf Heiligen" (B. 113) und die Pietà (B. 37), nach Entwürfen zu den Stanzen, den Loggien, den Farnesinafresken und den Teppichkartons, wie der Parnass (B. 247), Joseph und die Potiphar (B. 9), Amor und die Grazien (B. 344), Mercur (B. 343), Jupiter Amor küssend (B. 342, s. Abb.), die Galathea (B. 350), die Predigt Pauli (B. 44); dann nach Tafelgemälden die heilige Caecilia (B. 116), die Madonna mit dem Palmbaum (B. 62), die sogenannte Madonna mit dem langen Schenkel (B. 57), ferner die Folgen der Apostel (B. 64—76) und der kleinen Heiligen (B. 124—184), nach Antiken die Cleopatra (Ariadne? B. 210), das Trajansrelief (B. 361), die drei Grazien (B. 340), Herkules und Antäus (B. 346), Pallas (B. 337) u. a. m.

Manche von diesen Stichen mögen erst nach Raffaels Tode entstanden sein, mit dem Marcantons unselbständige Natur ihren künstlerischen Halt verloren zu haben scheint. Ausser den Antiken liefern ihm nun Raffaels Schüler Vorlagen. Die Uebertreibungen in Formen und Bewegungen, die ihre Werke kennzeichnen, reflektierten sich in Stichen, wie dem Manne, der eine Säulenbasis schleppt (B. 476) und dem ebenfalls nackten Krieger, der eine Fahne gegen den heftigen Wind aufzupflanzen sucht (B. 481). Für Marcantons letzte Zeit sind gegenständlich bezeichnend seine vielbesprochenen, aber nur in Fragmenten erhaltenen Illustrationen zu Aretinos „sonetti lussuriosi", die ihn ins Gefängnis brachten. Seine umfangreichste Arbeit ist das 44 × 58 cm grosse Martyrium des heiligen Laurentius (B. 104) nach Baccio Bandinelli, das zu einem häss-

Digitized by Google

lichen, aber vom Papste zugunsten Marcantons entschiedenen Zank zwischen den beiden Künstlern Anlass gab.

Neben den grossen Stichen in der gröberen, für die Massenwirkung berechneten Technik, hat Marcanton in seiner letzten Zeit aber auch eine Reihe ganz kleiner Blätter in äusserst feiner, der Radierung ganz ähnlicher Manier

Marcantonio Raimondi. Jupiter Amor küssend. Ausschnitt.

gearbeitet, ja einige dieser Platten sind ohne Zweifel ganz radiert oder wenigstens mit Beihilfe der Radierung ausgeführt. Er scheint hierbei mehrfach Zeichnungen Andreas del Sarto benutzt zu haben. Dieser Art sind z. B. David (B. 11), Jupiter, Mars und Diana (B. 253—255), der Satyr mit dem Kinde (B. 281), die beiden Astronomen (B. 366), die drei Doktoren (B. 404), Amadeus Berrutus mit Austeritas, Amicitia und Amor (B. 355) und zahlreiche andere allegorische

Digitized by Google

Darstellungen (s. Abb. S. 253). Von dem einzigen Versuch Marcantons in Holzschnitt ist schon oben die Rede gewesen. Bei der Plünderung Roms im Jahre 1527 soll Marcanton seine ganze Habe verloren und sich nach Bologna geflüchtet haben, wo er bald darauf gestorben sein muss, denn im Jahre 1534 wird von ihm schon als von einem Verstorbenen gesprochen.

Marcantons hauptsächliches Verdienst für den Kupferstich liegt darin, dass er im Anschlusse an Dürer ein eigenartiges italienisches System der Technik ausgebildet hat. Die klar ausgearbeiteten Taillen schmiegen sich in freier Rundung der Form an und schliessen sich zu beweglichen Tönen zusammen, durch die die Formen plastisch gestaltet und die farbigen Gegensätze herausgehoben und verbunden werden können. Durch diese manigfaltigen Töne der geschlossenen und doch durchsichtigen Schattenmassen liessen sich Raum- und Farbenwirkung der Gemälde bis zu einem gewissen Grade treu wiedergeben. Im Gegensatze zu dem wesentlich zeichnerischen Stil des älteren italienischen und des deutschen Kupferstiches, der die Formen von vornherein auf die linearen Elemente reduziert, wird hier zum ersten Male in bewusster Absicht die Wiedergabe von Werken der monumentalen Kunst mit ihren spezifischen Wirkungen erstrebt. Von Marcantons Technik nimmt daher der Reproduktionsstich seinen Ausgangspunkt. Sein Einfluss ist äusserst tiefgehend und weitgreifend gewesen. Mann kann vielleicht sagen, dass Dürer der Lehrer, Marcanton das Vorbild für die Stecher der folgenden Generationen geworden sei.

Schon in Bologna hatte Marcanton in Jacopo Francia (geb. vor 1487, gest. 1557), einem Sohne seines Meisters Franscesco Francia, einen Genossen und Nachahmer gefunden. Die mit J. F. bezeichneten Stiche, die man, wie einige unbezeichnete gleichartige Blätter, für Arbeiten Jacopos ansieht, schliessen sich meist der früheren Manier Marcantons an, sind aber besser gezeichnet und weicher und zarter gestochen und deshalb ohne Zweifel später entstanden als Marcantons frühe Bologneser Stiche. Als seine vorzüglichste Arbeit kann man die Lucretia (B. 4) bezeichnen; ein früheres Werk scheint der Bacchuszug (B. 7) zu sein, der noch etwas strenger und steifer behandelt ist. Unter den späteren Stichen, die Jacopo Francia zugeschrieben werden, befinden sich Kopien nach Marcanton, wie Christus beim Pharisäer Simon (Pass. 8).

Eine eigentliche Schule scheint sich um Marcanton erst in Rom gebildet zu haben. Agostino dei Musi aus Venedig, daher meist Agostino Veneziano genannt (tätig 1514—1536), dem man unter Marcantons Schülern die

Digitized by Google

erste Stelle einzuräumen pflegt, muss seine stecherische Ausbildung schon in Venedig erhalten haben. Mehrere mit seinem Monogramm A. V. und den Jahreszahlen 1514 und 1515 bezeichnete Stiche, zum Teil Kopien nach Giulio Campagnola, nach Jacopo de' Barbari und Dürer, sind noch ganz in der feinen, dünnen venezianischen Manier ausgeführt. In Florenz trat er dann mit Andrea del Sarto in Beziehung, den er aber mit seinem Stiche nach dem von Engeln betrauerten Heiland (B. 40, datiert 1516), sehr wenig befriedigt haben soll. Wir werden das wohl glauben dürfen, da die sehr zarte, dünne Technik dieses stecherisch vorzüglichen Blattes den plastischen und malerischen Qualitäten des Vorbildes durchaus nicht gerecht werden konnte. Erst in Rom, wohin er sich noch 1516 begeben haben muss, konnte Agostino sich in der Schule Marcantons für solche Aufgaben vorbereiten. Er arbeitet nun vornehmlich nach Raffael und nach der Antike, später nach Giulio Romano, Baccio Bandinelli u. a. Wie die übrigen Schüler Marcantons hat auch er eine Reihe von Werken des Meisters nachgestochen. Zu seinen umfangreichsten und besten Stichen gehört das sogenannte Stregozzo (la Carcasse B. 426), die Darstellung eines Hexenzuges, die meist Marcanton selber zugeschrieben wird. In der letzten Zeit seiner Tätigkeit sticht er eine Reihe von Architekturteilen, Vasen und einige grosse Bildnisse. Agostinos Arbeiten sind sehr ungleich, manchmal technisch nicht ohne Glanz, aber in der Zeichnung fast immer oberflächlich und glatt.

Auch Marco Dente aus Ravenna, der 1527 beim Sacco von Rom seinen Tod gefunden hat, ist nur als Techniker tüchtig. Manche der Marcanton zugeschriebenen Blätter mögen von ihm herrühren, wie z. B. die Madonna mit dem Fisch (B. 54). Er ist gewiss nicht nur Marcantons Schüler sondern auch sein Gehilfe gewesen und hat höchst wahrscheinlich an vielen der späteren Werke des Meisters mitgearbeitet. Besonders vorzügliche Stiche hat er nach Antiken ausgeführt und mit seinem Monogramm aus R S (Ravennas sculpsit?) oder mit seinem Namen: Marcus Ravenas bezeichnet, z. B. die Laokoongruppe (B. 353), die er noch ohne die Restaurationen, augenscheinlich nach einer am Fundorte selber gefertigten Zeichnung wiedergibt, ein antikes Relief in Ravenna, Putten mit den Emblemen Neptuns (B. 242), und die Marcaurelstatue (B. 515). Er kommt in seiner Technik Marcanton sehr nahe, modelliert aber viel weichlicher und setzt die tiefen, satten Schattenmassen sehr stark gegen die Lichter ab.

In Marcantons Werkstatt scheint auch der Stecher, der seine Blätter mit B. oder B.V. und einem Würfel bezeichnet, gearbeitet zu haben. Man hat

Digitized by Google

den Künstler, der um 1522—1533 in Rom tätig gewesen ist, mit einem von alter Tradition genannten natürlichen Sohne Marcantons, Benedetto Verini, identifizieren wollen. In seiner Technik schliesst er sich dem späteren Stile Marcantons an, in der Zeichnung ist er durchaus Nachahmer raffaelischer Formen. Sein Werk ist stilistisch und technisch einheitlicher als das der anderen Gehilfen Marcantons. Eine Folge von Illustrationen zur Psychesage, an der auch Agostino Veneziano mitgearbeitet hat, scheint durch Raffaels Fresken in der Farnesina angeregt zu sein.

Als der selbständigste und talentvollste Stecher, der aus der Marcantonschule hervorgegangen ist, muss Giovanni Jacopo Caraglio, der sich bald Parmensis bald Veronensis nennt, bezeichnet werden. Er soll 1500 in Parma geboren sein, 1539 als Stein- und Stempelschneider in die Dienste des Königs von Polen getreten und 1570, kurz nach seiner Rückkehr von dort, gestorben sein. Caraglio stach nicht nur nach Zeichnungen Raffaels und seiner Schule sondern häufig auch nach Parmigianino und Giov. Batt. Rosso, deren schlanke, gezierte Formen und sinnlich überreizte Empfindungen er mit seiner überaus feinen, gleichmässigen und geschmeidigen Technik vorzüglich zum Ausdruck zu bringen verstand, so in einer Folge der Gottheiten (B. 24—43 von 1526), in einer anderen mit sehr freien Darstellungen der Götterliebschaften (B. 9—23), in den Taten des Herkules (B. 44—49) und anderen mehr. Caraglio zeichnet sehr sicher und pikant und weiss durch geschickte Schattendrucker den Formen im Sinne seiner Vorbilder Reiz zu geben. Seine Stichelführung mit ganz feinen, engen, stark gerundeten Taillen scheint vielen nordischen Stechern des XVI. Jahrhunderts als Vorbild gedient zu haben. Gute Drucke seiner häufig lasciven Stiche sind höchst selten.

In den zahlreichen, überaus flüchtig und fehlerhaft gezeichneten Stichen des Giulio Bonasone aus Bologna, der 1531—1574 tätig war, erscheint die kernige Technik Marcantons vollkommen verweichlicht und entnervt.

Der Betrieb des Kupferstichs in Rom wird nach dem Tode Raffaels und nach dem Fortzuge Marcantons immer geschäftsmässiger und unkünstlerischer. Die starke Nachfrage nach Reproduktionen der berühmten Werke Raffaels und Michelangelos und antiker Bildwerke begünstigt die massenhafte Herstellung geringer Arbeiten, die spekulative Unternehmer von flinken Stechern ausführen lassen. Aus diesem Verfahren entwickeln sich die Anfänge des modernen Kunstverlages und Kupferstichhandels. Schon Raffaels Faktotum Baviera (Baverio Carocci), der besonders geschickt im Drucken war, hatte

Digitized by Google

begonnen, die Stiche Marcantons und anderer Künstler nach Raffaels Kompositonen kaufmännisch zu verwerten. Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts betreibt der Stecher Antonio Salamanca aus Spanien und neben und nach ihm Antonio Lafreri, Giovan Giacomo Rossi, Tommaso Barlacchi, Nicolo Nelli, Claudio Duchetti und andere mehr in Rom dies Geschäft ganz berufsmässig und systematisch. Sie kaufen ältere Platten auf, versehen sie mit ihrer Namensunterschrift, ihrer „Adresse", und bringen die Abdrücke zusammen mit Blättern eigener Arbeit in den Handel, Sie geben daneben aber auch neue Platten in Arbeit, beschäftigen wohl gar einzelne Meister oder Werkstätten ganz mit der Herstellung der begehrten Stiche für ihren Verlag.

Dass die künstlerische Auswahl der Stoffe und die Qualität der Arbeit durch dies merkantile System auf ein bedenkliches Niveau sinken musste, liegt auf der Hand. Bei der grossen Mehrzahl derartiger Erzeugnisse kommt neben dem gegenständlichen Interesse das künstlerische für die Käufer wie für die Stecher wenig mehr in Betracht. Den archäologischen und historischen Studien wird besonders Rechnung getragen durch Abbildungen von Antiken, Architekturen, Rekonstruktionen, durch Darstellungen von Oertlichkeiten und Ereignissen und durch Bildnisse berühmter Personen der Vergangenheit und Gegenwart, die oft in langen historischen Serien veröffentlicht werden.

Nur einzelne der zahlreichen Kupferstecher, die für die Befriedigung solcher Bedürfnisse tätig sind, verdienen als verhältnismässig tüchtiger eine Erwähnung. Enea Vico aus Parma (tätig um 1541—1567) hat ausser einer Masse flüchtiger Arbeiten, besonders in seiner früheren Zeit eine Reihe feinerer Blätter nach Raffael, Michelangelo, Parmigianino, Bandinelli, nach Antiken und besonders einige sehr gute Bildnisse ausgeführt. Seine in den früheren Arbeiten kräftigere und breitere Schraffierung wird später sehr fein zugespitzt und stark gerundet, seine Technik hat ein kalligraphisch sauberes, gelecktes Aussehen. Sehr unternehmend und fleissig war auch der Franzose Nicolas Beautrizet (Beatricetto) aus Lothringen, der um dieselbe Zeit eine grosse Anzahl umfangreicher Blätter, besonders auch das jüngste Gericht nach Michelangelo in 11 Platten und eine Reihe römischer Denkmäler für Lafreris Verlag gestochen hat. In ähnlicher Weise arbeiten in Rom ausser vielen anderen z. B. Nicolò della Casa aus Lothringen, Giov. Battista Cavalieri und Mario Cartaro. Dem Geschmacke der Zeit entsprechend wird Michelangelo von diesen Stechern Raffael gegenüber stark bevorzugt.

Digitized by Google

Der effektsüchtige, illusionistische Stil der Raumdekoration, mit dem Giulio Romano in Mantua die edlen Meisterwerke Raffaels zu überbieten sucht, gibt einigen Mantuaner Stechern die Anregung zu einer energischen Weiterbildung der Marcantonschen Technik. Giovanni Battista Sculptor (geb. 1503, gest. 1575), der älteste dieser Mantuaner Stecherfamilie, die sich um Giulio Romano gruppiert, soll die reizvollen Stuckornamente im Palazzo del Te ausgeführt haben. Nur etwa 20 Stiche, alle nach Zeichnungen Giulio Romanos oder in seinem Stile, aus den Jahren 1534—1539 sind von ihm bekannt. Seine Stichelführung, die an die spätere Marcantonsche Technik anknüpft, zeichnet sich durch Sorgfalt, Kraft und Glanz aus. Seine Tochter Diana Sculptor, die um 1588 starb, stach zuerst nach Giulio Romano in etwas trockenerer und weniger korrekter Manier, besonders ein grosses Blatt nach Giulios Hochzeit der Psyche. Später ging sie nach Rom und reproduzierte Gemälde der damaligen Modemaler Raffaello da Reggio und Zuccari. Unbedeutender und kleinlicher ist die Art ihres Bruders Adamo Sculptor (um 1566—1577 tätig) der sich den deutschen Kleinmeistern nähert.

Zur Familie der Sculptor pflegte man früher auch Giorgio Ghisi (geb. in Mantua 1520, gest. ebenda 1582) zu rechnen, er scheint aber mit ihnen nur künstlerische Beziehungen gehabt zu haben. Er soll längere Zeit in Rom besonders als Waffengraveur tätig gewesen sein. Ghisi ist der vorzüglichste Interpret der Kunst Giulio Romanos geworden, dessen geschwollenen, skulpturalen Stil er, obwohl kein sehr sicherer Zeichner, mit seiner Technik vortrefflich wiederzugeben versteht (s. Abb.). Er strebt offenbar, die Grosszügigkeit der Marcantonschen Technik zu bewahren und sie dabei in der Detailbehandlung zu verfeinern, die Modellierung durch Verdünnung und Zuspitzung der Linien und besonders durch Verwendung zahlreicher Punkte weicher und üppiger zu gestalten. Ohne Zweifel hat er hierfür manches den deutschen Kleinmeistern abgesehen. Ausser zahlreichen Kompositionen Giulio Romanos hat Ghisi auch Raffaels Disputa und die Schule von Athen, das jüngste Gericht von Michelangelo auf 11 grossen Platten gestochen, ferner nach Luca Penni, Perino del Vaga und nach seinem Bruder Teodoro Ghisi, der wie er selber Schüler Giulio Romanos gewesen ist. Ghisi ist auch in Antwerpen für den niederländischen Stecher und Verleger Hieronymus Cock, mit dem er in Rom erfolgreich in Wettstreit getreten war, tätig gewesen.

Der letzte bedeutende Vertreter der in der Marcantonschule ausgebildeten

Digitized by Google

Figure 1. Ultrasound image of the fetal head in the transverse plane. The cavum septi pellucidi (CSP) is visible between the two lateral ventricles (LV). The thalami (T) are also visible.

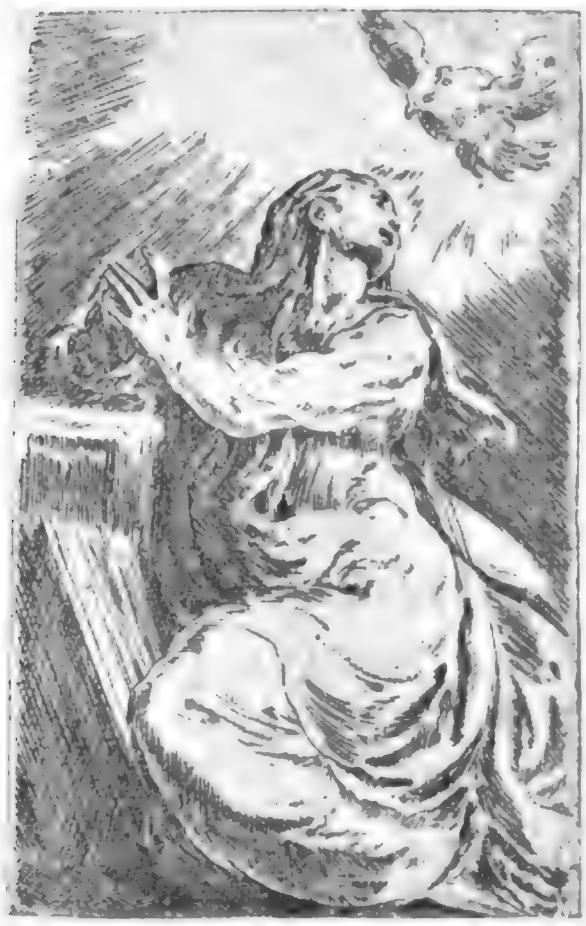
Marcanton hatte seinen Vorlagen gegenüber in Komposition und in der Detailbehandlung noch eine grosse Selbständigkeit zu bewahren vermocht, die Konsequenz seines Strebens nach treuer Wiedergabe des Eindruckes der Monumentalwerke bringt aber naturgemäss die folgenden Stechergenerationen nach und nach vollständig in Abhängigkeit von ihren monumentalen Vorbildern. Zumal nun durch das Uebergewicht, das die venezianischen Schulen gewinnen, die koloristischen Tendenzen sich in der italienischen Kunst wieder stärker geltend machen, wird auch der Kupferstich dazu gedrängt, seiner Technik durch eine gesteigerte Ausnutzung ihrer Mittel neue malerische Wirkungen abzugewinnen. Um diesen Bestrebungen nach einem monumentalen Reproduktionsstil, wie er den Kupferstechern seit Marcanton vorschwebte, zu durchschlagenden Erfolgen zu verhelfen, bedurfte es aber wieder des unmittelbaren Eingreifens selbständiger Malertalente. Diese neue Anregung empfängt der Kupferstich in erster Linie durch die Carracci. Ihnen ist aber einerseits durch die niederländischen Stecher, besonders durch Cornelis Cort vorgearbeitet worden, andrerseits in Italien selber durch die hier eifrig gepflegte Radierung, die ja durch ihre freie Behandlung der Linie leichter farbigen Effekten nachgehen konnte.

Radierte Arbeiten lassen sich schon im Werke Marcantons mit Sicherheit nachweisen, sie sind aber noch ganz in der Art der Grabsticheltechnik ausgeführt. Mit ganz anderer künstlerischer Freiheit und Kühnheit behandelt der Maler Francesco Mazzuola genannt Parmigianino (Parma 1504—1540), der geistvolle und sensible Nachfolger Corregios die Aetztechnik. Wie er in seinen Gemälden die natürlichen Formen vergewaltigt, um die überreizte Empfindsamkeit seiner überschlanken und zarten Gestalten zum Ausdrucke zu bringen, so führt er auch in der Radierung die Linie mit einer genialen Flüchtigkeit, die fast affektiert aussieht. Technisch sehr unvollkommen, entbehren seine Radierungen in ihrer kecken, trotz aller Maniertheit treffenden und ausdrucksvollen Andeutung der Formen für den Liebhaber seiner Kunst nicht eines starken Reizes. Seiner Kunstweise war diese Technik durchaus gemäss. Er hat nur eine kleine Anzahl von Blättern radiert, unter denen die Grablegung und die Anbetung der Hirten die bedeutendsten sind. (S. die Abb. nach der Verkündigung).

Auch bei Parmigianinos Schülern und Nachfolgern behält die Radierung ganz den Charakter der flüchtigen, mit langen Strichen gezeichneten Skizze. Die Anfänge der Radierung haben also mit denen des künstlerischen Kupferstiches

Digitized by Google

in Italien grosse Aehnlichkeit. Parmigianino hat Schule gemacht auch mit seiner anscheinend ganz persönlichen Manier der Radierung. In seiner Weise und meist auch nach seinen Zeichnungen hat Andrea Schiavone genannt Meldolla (geb. in Sebenico 1522, gest. in Venedig 1582) eine Anzahl skizzenhaft hingeworfener Darstellungen radiert oder mit der Schneidenadel gestochen. Sie sind mit den Buchstaben AM signiert. Eine Reihe mythologischer Darstellungen und Bildnisse in ornamentalen Umrahmungen, die offenbar als Vorbilder bestimmt waren, hat er in etwas sorgfältigerer und regelmässigerer Radierung ausgeführt und mit seinem vollen Namen Andrea Schiavone bezeichnet. Früher glaubte man irrtümlich, dass Andrea Meldolla und Andrea Schiavone zwei verschiedene Personen seien. Ein Schüler Parmigianinos muss der Künstler gewesen sein, der eine Reihe von Blättern mit den Buchstaben F. P. bezeichnet hat, die entweder seinen Namen oder den seines Meisters, des mutmasslichen Erfinders der Darstellungen (Franciscus Parmensis), andeuten sollen.



Francesco Parmigianino. Die Annunciata.

Ausser diesen und anderen unmittelbaren Schülern empfängt noch eine zweite Gruppe von Radierern ihre Anregung von Parmigianino. Es sind dies die Maler und Stuckdekorateure, deren Tätigkeit sich auf die Ausschmückung des Schlosses von Fontainebleau konzentriert hat. Diese Schule von Fontainebleau geht ganz im französischen Geiste auf, ihr Stil wird von Franzosen aufgenommen und weitergebildet, aber ihren Ursprung hat sie in Italien. Der erste Künstler, der von König Franz I. nach Fontainebleau berufen wurde, war der Florentiner Giov. Battista Rosso, neben und nach ihm wurde Fran-

Digitized by Google

cesco Primaticcio der massgebende Meister und der Leiter der Arbeiten. Der Stil Giulio Romanos verbindet sich bei ihm mit Parmigianinos Formen, die dem französischen Ideal nahe standen, zu sehr manierierten, aber dekorativ wirkungsvollen und sinnlich gefälligen Bildungen. Primaticcio selber schreibt man nur wenige Radierungen zu, und auch diese nur vermutungsweise, aber von seinen zahlreichen italienischen, niederländischen und französischen Gehilfen haben mehrere die mythologischen und ornamentalen Darstellungen des Meisters und seiner Schule durch die Radierung vervielfältigt. Ihre Strichführung ist sehr zart, aber bestimmt und in zusammenhängenden Zügen, nicht so skizzenhaft und gesucht flüchtig wie die Parmigianinos. Dickere Linien wirken hier sehr grob, aber die feine, scharfe Nadelarbeit hat trotz der gekünstelten Verbindung von Zierlichkeit der Form mit übermässiger Kraft der Bewegungen, trotz aller Manieriertheit einen gewissen Reiz.

Von den Autoren dieser zum grossen Teil unbezeichneten Blätter sind uns nur wenige bekannt, so der auch als Holzschneider vorzügliche Antonio Fantuzzi aus Trento, der um 1542—1545 eine Reihe von Radierungen nach Parmigianino, Rosso, Primaticcio, Giulio Romano u. a. angefertigt und bezeichnet hat, Domenico del Barbiere aus Florenz, der 1540—1565 in Fontainebleau tätig war, Vincenzo Caccianemici und Guido Ruggieri aus Verona. Ferner hat der Niederländer Leonard Tiry aus Deventer (um 1540 bis 1547) viel nach Primaticcio radiert und zahlreiche Vorbilder für Ornamentik, die überhaupt hier eine besonders grosse Rolle spielt, geliefert. Die französischen Radierer dieser Schule leiten dann den Stil der italienischen Meister vollends in die Bahnen des gallischen Geschmackes über.

Um so energischer wird der nationale und lokale Charakter ihrer Kunst von der Gruppe der Venezianer und der Veroneser Radierer und Stecher betont. Ihre Beziehungen zur Schule von Parma und Bologna sind nicht klar, sie scheinen jedenfalls eher auf technischem als auf künstlerischem Gebiete zu liegen. Den geistigen Mittelpunkt dieses Kreises bildet Tizian. Er selber scheint sich nicht an der Arbeit beteiligt zu haben, denn die traditionellen Zuschreibungen einzelner Blätter sind ohne weiteres von der Hand zu weisen. Dasselbe gilt von den Radierungen, die für Werke Rocco Marconis oder Tintorettos ausgegeben werden. Tizian hat seine persönliche Teilnahme, wie wir sehen werden, mehr dem Holzschnitte zugewandt. Trotzdem ist der Einfluss seiner Kunst auch für den Kupferstich bedeutend genug gewesen.

Digitized by Google

Der Maler und Stuckateur Giovanni Battista Franco genannt Semolei (geb. in Venedig oder Udine 1498 oder 1510, gest. in Venedig 1561) folgt in seiner Vorliebe für die florentinischen und römischen Meister und für die Antike vielfach noch den Traditionen der Marcantonschule. Er verbindet auch mit der Radierung die Grabstichelarbeit, aber seine Formengebung ist in ihrer fliessenden Weichheit und üppigen Rundung durchaus venezianisch. Ein Verwandter des Giov. Battista scheint Giacomo Franco, der als Stecher und Verleger mit ihm in Beziehung steht, gewesen zu sein. Als ein Schüler Tizians und Torbidos wird der Veronese Giovan Battista d'Angeli del Moro, der um 1550 tätig war, bezeichnet. Es sind von ihm 43 Radierungen nach Parmigianino, dessen lockere Technik er nachzuahmen sucht, nach Tizian und nach eigenen Zeichnungen erhalten. Sein Sohn und Schüler Marco hat ebenfalls einige Radierungen hinterlassen. Nur ein einziges, geistreich und frisch radiertes Blatt kennt man von Sebastiano de'Valentini aus Udine (um 1550). Die Brüder Giovan Battista und Giulio Fontana aus Verona, um 1559—1580 tätig, schöpfen hauptsächlich aus dem Schatze Tizianscher Erfindungen. Von besonderem Interesse ist unter ihren 72 mit dem Grabstichel überarbeiteten Radierungen die Schlacht bei Cadore nach Tizians zerstörtem Gemälde. Breit und kräftig, ohne Grabstichelarbeit sind die schwungvollen Darstellungen des Paolo Farinati aus Verona (1525—nach 1604) ausgeführt; sein Sohn Orazio Farinati hat ebenfalls einige interessante radierte Arbeiten veröffentlicht. Die Tätigkeit des Jacopo Palma giovine (1544—1628) ragt schon in das XVII. Jahrhundert hinein, seine immerhin noch feste Technik ist aber durchaus cinquecentistisch. Der glatten, langgezogenen Strichführung Parmigianinos gibt er mehr Nerv und Tönung, um den Rest von Kraft, den das venezianische Kolorit in seiner Kunst noch bewahrt hat, zur Geltung zu bringen. Seine etwa 27 radierten Studien wurden nach seinem Tode gesammelt und mit anderen Blättern 1636 als „Regole per imparare a disegnare" herausgegeben.

Als selbständige und interessante Maler-Radierer sind hier noch hervorzuheben die Bologneser Bartolomeo Passarotti (gest. 1592), der 25 Blätter leicht und kühn in sehr dünnen, rundlichen Strichen radiert hat, und Camillo Procaccini (1546—1626), von dem nur fünf geistreiche Radierungen, in denen er sich manchmal Barocci nähert, bekannt sind. In Rom hat Bernardino Passari (um 1577—1583) eine grössere Anzahl (78) Blätter in Radierung und Stich ausgeführt.

Digitized by Google

Eine hervorragende, allerdings etwas abgesonderte Stellung nimmt in der Entwickelung der italienischen Radierung Federico Barocci (geb. in Urbino 1528, gest. 1602) ein. Künstlerisch von der norditalienischen Radierung ganz unabhängig, sucht er auf seine eigene Weise durch frei geführte, gekreuzte Strichlagen die Tiefe der Grabsticheltechnik zu überbieten und zugleich ihre kalte Glätte zu vermeiden, die scharfen Kontraste der dunklen, durch Grabstichelarbeit verstärkten Schatten gegen die hellen Lichter durch zart punktierte Halbtöne in rascher Ueberleitung zu verbinden. Es gelingen ihm so die pikantesten und stimmungsvollsten malerischen Wirkungen und Beleuchtungseffekte, die die Leistungen seines Pinsels oft weit übertreffen. Seine fleckig modellierende, kontrastreiche, aber doch sehr zarte Technik gibt die Stoffe, besonders das Haar und das weiche, rosige Fleisch seiner etwas süsslichen Gestalten bewunderungswürdig wieder. Die wenigen Radierungen Baroccis, wie die Verkündigung, die Stigmatisation des heiligen Franciscus, der heilige Franciscus in der Kapelle, dem Christus erscheint, die Madonna in Wolken (s. Abb.) gehören ohne Frage zu den vorzüglichsten Werken der gedruckten Kunst in Italien.

Nur einige mittelitalienische Maler folgen den Anregungen, die Barocci in seinen Radierungen gibt. Seiner Manier und Technik nähern sich in ihren Radierungen die Sieneser Francesco Vanni (1563—1610) und Ventura Salimbeni (gest. 1613) und der Römer Vespasiano Strada (geb. um 1570—1575). Reicher, aber wenig wertvoll, ist das Werk des Raffaelo Schiaminossi (geb. in Borgo S. Sepolcro 1570, gest. nach 1620), von dem 137 Radierungen, darunter einige nach Barocci und merkwürdigerweise auch eine Reihe von Kopien nach Stichen des Lucas von Leyden erhalten sind. Der vorzüglichste und geistreichste Nachahmer der Technik Baroccis ist der römische Porträtist Ottavio Leoni (oder Lioni, geb. 1574, gest. 1626?), der hier genannt werden muss, obwohl seine stecherische Tätigkeit ganz in das XVII. Jahrhundert fällt. Ausser einigen nur leicht skizzierten Bildnissen hat er eine Reihe von Blättern, seinen berühmten Stiftzeichnungen ähnlich, mit grösster Sorgfalt und Zartheit ausgeführt. Die tiefen Schatten sind mit kräftigen Stichellinien verstärkt, die Modellierung des Fleisches ist äusserst fein und duftig mit Punkten durchgeführt, die Glätte und der Glanz der Haut dabei allerdings etwas zu stark betont. Unter den offenbar sehr ähnlichen Bildnissen finden sich z. B. das des Galilei, die Guercinos, Berninis und anderer zeitgenössischer Künstler.

Das lebhafte Interesse selbständiger und führender Künstler für die

Digitized by Google

Radierung und ihre tätige Beteiligung an der Ausbildung der Technik führt nun auch der eigentlichen Grabstichelkunst wieder neue tüchtige Kräfte zu. Sie nimmt nach dem handwerklichen Verfall in den Generationen nach Marcanton gegen das Ende des Jahrhunderts wieder einen neuen Aufschwung. Es sind die Carracci, die Gründer der bolognesischen Schule, die wie in der Malerei so auch in der Kupferstechkunst die Führung übernehmen.

Der älteste der drei Brüder Lodovico Carracci (geb. in Bologna 1555, gest. 1619) hat nur wenige, allerdings meisterhaft gezeichnete, höchst poetische Darstellungen der Madonna und der h. Familie radiert, die Baroccis Werken an die Seite gestellt werden könnten. Annibale Carracci (geb. 1560 in Bologna, gest. 1609 in Rom) hat sich häufiger, aber auch nur gelegentlich in Kupferstich und Radierung versucht. Zu seinen vorzüglichsten Arbeiten gehören z. B. die reizende Madonna mit der Schwalbe von 1587 (B. 8), die h. Familie von 1590 (B. 11) und der berühmte „Cristo di Caprarola" von 1597 (B. 4, s. Abb.). In jeder Beziehung bedeutend ist das reiche Werk Agostino Carraccis (geb. in Bologna 1557, gest. in Parma 1602), der als der eigentliche Reformator des italienischen, reproduzierenden Kupferstichs gelten kann. Er soll bei Domenico Tibaldi und bei dem Niederländer Cornelis Cort gelernt haben. Die Verdienste jedes einzelnen lassen sich bei dieser engen Wechselbeziehung zwischen niederländischer und italienischer Technik schwer abwägen. Cort selber muss von Tizian, in dessen Auftrag er gearbeitet hat, wichtige Anregungen empfangen haben. Jedenfalls ist ihnen beiden das Streben nach grosser, malerischer Wirkung durch ganz freie Behandlung der zeichnenden Linien und sehr gleichmässige, klare Führung der modellierenden Taillen gemeinsam. Die einzelnen, weit gestellten Schraffierungslinien sind hier durch kunstvolle Biegungen und durch starke Anschwellung und Verjüngung für die Formbildung und Schattenwirkung aufs äusserste ausgenutzt. Es ist bezeichnend, dass Agostino diese grosszügige Grabsticheltechnik hauptsächlich in der Wiedergabe von Gemälden der venezianischen Koloristen ausbildet. Der Kupferstich hatte sich schon so vollkommen zur Reproduktionstechnik entwickelt, dass auch ein so erfindungsreicher Künstler wie Agostino Carracci sie vornehmlich zur Darstellung fremder Kompositionen verwendet. Es macht sich hierin aber auch der eklektische und kritisch beobachtende Geist der bolognesischen Schule geltend.

Die noch mehr quattrocentistische Geschlossenheit der Formen Correggios entspricht seinem Stil weniger als die freie Breite und üppige Kraft der Gestalten

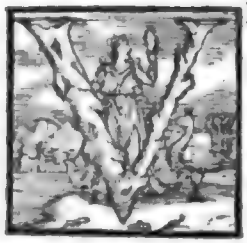
Digitized by Google

Veroneses und Tintorettos, deren Gemälde er besonders vortrefflich nachzubilden verstanden hat. Unter Agostinos zahlreichen Stichen, die aber keineswegs alle von der gleichen Vorzüglichkeit sind, besitzen die Blätter nach Paolo Veronese, wie die Kreuzigung (B. 21), die Madonna mit Heiligen (B. 96), die Verlobung der h. Catharina (1582, B. 98) und nach Tintoretto, wie die Versuchung des h. Antonius, (1582, B. 63), der h. Hieronymus (1588, B. 76) und die grosse Kreuzigung (1589, B. 23) mehr farbige Qualitäten als die spätesten Arbeiten, z. B. die Flucht des Aeneas nach Barocci (1595, B. 110) und der unvollendete h. Hieronymus (B. 75), die seine lineare Technik in vollster Reinheit ausgebildet zeigen. Hervorzuheben sind auch einige Bildnisse, wie das des Schauspielers Sivel (B. 153, s. Abb.), das des Aldovrandi (B. 137) und das monumentale, lebensgrosse Portrait Tizians von 1587 (B. 154). Agostino hat ausserdem auch viele kleinere mythologische und allegorische Kompositionen eigener Erfindung, Illustrationen zu Tasso, Theaterszenen, Wappen und selbst ein Zeichenbuch zum Unterricht für Anfänger gestochen.

An Agostino Carracci haben fast alle, die am Ende des XVI. und am Anfange des folgenden Jahrhunderts den Grabstichel führen, sich gebildet. Alle aber stehen ihm an Sicherheit der Zeichnung, Klarheit und Geschmack der Linienführung weit nach. Sein vorzüglichster Zeitgenosse und Nachfolger ist wohl Cherubino Alberti (1522—1615), der sehr flott und elastisch, aber auch flüchtig arbeitet, und der ausser vielen Kompositionen anderer Meister, besonders Polidoros, auch eigene, hauptsächlich ornamental interessante Zeichnungen in Kupferstich vervielfältigt hat. In ähnlicher Manier stechen Aliprando Capriolo (tätig 1577—1596) und Orazio de Sanctis (tätig 1568—1577?). Andere Nachahmer Carraccis sind z. B. der Bolognese Francesco Brizio, Giov. Luigi Valesio, Raffaello Guidi, Carlo Cesio und Giov. Andrea Maglioli. Handwerklicher arbeitet Francesco Villamena aus Assisi (tätig in Rom etwa 1590 bis 1622), meist leer und kalt, anziehender nur in seinen Bildnissen, z. B. dem des Galilei, und in seinen Darstellungen aus dem Volksleben z. B. dem Schweizergardisten als Fremdenführer. Luca Ciamberlano (tätig in Rom 1599—1641) soll Villamenas Schüler gewesen sein. Endlich sei noch der Franzose Philippe Thomassin aus Troyes genannt, der in Rom eine reiche Tätigkeit als Stecher und Verleger entfaltet.

Digitized by Google

DER HOLZSCHNITT IN ITALIEN.



ENEDIG behauptet noch ausschliesslicher als im XV. und im beginnenden XVI. Jahrhundert im weiteren Verlaufe der Entwickelung des italienischen Holzschnittes den ersten Platz, ja fast die Alleinherrschaft auf diesem Gebiete. Dem Niedergange in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts folgt ein neuer Aufschwung in technischer wie auch in künstlerischer Beziehung. Aus der derb schraffierenden Manier, die im Anfange des XVI. Jahrhunderts meist mit ganz handwerksmässiger Sorglosigkeit ausgeübt wurde, entwickelt sich in der Buchillustration ein eleganter, glatter und glänzender Holzschnittstil, der in Feinheit und Schärfe der regelmässigen und stark gerundeten Taillen, in der Weichheit der Modellierung und in der Abstufung der Töne mit der Kupferstichtechnik in Wettstreit tritt. Ein neuer Strom von Leben dringt in das alte, anscheinend schon abgebrauchte System der Holzschnitttechnik. Es sind offenbar wieder bessere Kräfte, die von den Verlegern für die Vorzeichnungen der Buchillustrationen herangezogen werden, und die nun auch die Holzschneider zu sorgfältigerer und mehr künstlerischer Arbeit anhalten.

Der Holzschnitt macht hier noch eine letzte grosse Anstrengung, das Gebiet der Buchillustration gegen den eindringenden Kupferstich zu verteidigen, der aber trotzdem immer mehr an Boden gewinnt und mit dem XVII. Jahrhundert den Holzschnitt fast vollständig verdrängt hat. Durch das ganze XVI. Jahrhundert jedoch erhält sich dieser verfeinerte, routinierte Holzschnittstil, der sich oft bedenklich der Kupferstichtechnik nähert, immer noch konkurrenzfähig. Selbstverständlich hat auch das Vorbild des deutschen Holzschnittes, der in Dürerscher und Holbeinscher Technik damals auf seiner höchsten Höhe stand,

Digitized by Google

Fig. 1. Schematic diagram of the Ising model on a square lattice. Each spin σ_i interacts with its four nearest neighbors. The coupling constant J determines the strength of the interaction between adjacent spins.

in denen des Jason Maynus oder des Francesco Alunno (fabrica del mondo 1548). Etwas freieren Stil zeigen z. B. die Bildnisse Ariostos (negromante 1535), Gio. Giac. Salvatorinos (thesoro di sacra scrittura o. J.). Einige dieser Autorenbildnisse gehören zu den besten Werken des Holzschnittes und nehmen auch als Bildnisse einen hohen Rang ein. Ein frühes, treffliches Beispiel dieses feinen Holzschnittstils ist auch das Titelbild in Francescos de' Lodovici „trionfo di Carlo" (Venezia 1535), das den Autor darstellt, wie er sein Buch dem Dogen überreicht. Von dieser feinen, sorgfältigen Arbeit mit sehr langen, gleichmässig dünnen und gerundeten Schraffierungslinien findet man später, um 1560—1580, zahlreiche Beispiele in den neuen Bibelbildern und den Illustrationen liturgischer Bücher besonders aus dem Verlage der Giunta, des Johannes Variscus und der Sessa.

Ganz besondere Sorgfalt scheinen unter den venezianischen Verlegern Gabriel Giolitto de' Ferrari und Vincenzo Valgrisi auf die künstlerische Ausstattung ihrer Druckwerke verwendet zu haben. Sehr hübsch sind Titeleinfassung, Initialen und Textbilder in Giolittos Ausgabe von Boccaccios Decamerone (1542), von Ariosts Orlando (1542) und in Dolces „trasformazioni" nach Ovid (1553), die in einer noch kernigen, glatten und regelmässigen Schraffierungstechnik mit dunklem Gesamtton sorgfältig ausgeführt sind. Beachtenswert ist hier die Betonung der landschaftlichen Hintergründe, die von nun an überhaupt vielen venezianischen Holzschnitten besonderen Reiz geben. Irrtümlich hat man diese Holzschnitte und eine Reihe anderer mit den Buchstaben G. G. F. bezeichneter Blätter ganz anderen Stils, von denen noch die Rede sein wird, Giolitto selber zugeschrieben. Sie sind aber sicher nicht das Werk eines vielbeschäftigten, wohlhabenden Verlegers, sondern die Arbeit von berufsmässigen, routinierten Holzschneidern.

Von den illustrierten Drucken des Vincenzo Valgrisi verdient die prächtige Ausgabe von Ariosts Orlando, die 1556 zuerst erschien, besondere Beachtung. Die Zeichnungen der blattgrossen, von reichen Bordüren umrahmten Illustrationen zu jedem Gesange werden von der Tradition keinem geringeren als Dosso Dossi zugeschrieben. Das ist offenbar ein Irrtum. Sehr wahrscheinlich ist es dagegen, dass hier nur eine Verwechselung mit Dossos Bruder Giovanni Battista vorliegt, dessen Gemälde ähnlich bizarre Kompositionen und manierierte, geschwollene Formen zeigen wie die Bilder dieser Ariostausgabe. Die Bewegungen sind übertrieben heftig, die Zeichnung der Formen, fast scheint

Digitized by Google

es mit Absicht, höchst utriert. Auf den landkartenartigen Bildern, die augenscheinlich mehr didaktische als künstlerische Absichten verfolgen, sind alle wichtigen Szenen des betreffenden Gesanges zusammengestellt und die abgekürzten Namen jeder Figur beigefügt. Einzelne Gestalten und Teile der Landschaft entbehren dabei nicht eines gewissen Reizes. Das Gemisch von Phantastik und Pedanterie des Ganzen stimmt nicht schlecht zu dem Charakter des Gedichtes. Die Technik mit ganz kurzen, dünnen runden Schraffirungslinien und krausen, feinen Umrissen ist ganz eigentümlich, sehr sorgfältig und doch nicht ohne malerische Wirkung. In den überladenen Umrahmungen wimmeln die barocken Ornamentformen von Putten und allegorischen Gestalten, Masken, Fruchtgehängen, Waffen und dergleichen. Diese Art der Ornamentik, die sich noch charakteristischer in der sehr fein geschnittenen Titelumrahmung mit ihren Karyatiden, Putten, Allegorien und überreichen, lastenden Verzierungen aller Art zeigt, bleibt in der Buchausstattung von Venedig und ähnlich auch anderwärts herrschend.

Eine grössere Einheitlichkeit des Stils zeigen die Illustrationen, die Francesco Marcolini in den zahlreichen von ihm gedruckten Büchern verwendet, obwohl auch in seinen Drucken sich ganz verschiedenartige Arbeiten finden. Marcolini war selber Künstler und soll auch als Holzschneider tätig gewesen sein. In einem seiner frühesten und besten Drucke, in dem von ihm selber verfassten Kartenwahrsagebuche, das er unter den stolzen Titeln: „le ingeniose sorti“ und „giardino dei pensieri“ 1540 und in zweiter Auflage 1550 herausgab, ist das schöne Titelbild „Joseph Porta Garfagninus“ bezeichnet. Der Maler Giuseppe Porta, nach seinem Lehrer auch Salviati genannt, ist offenbar nur der Zeichner der sehr guten Vorlage. Der Schnitt ist in derselben routinierten, wenn auch sehr breiten und malerischen Manier ausgeführt wie die zahlreichen kleineren Textbilder des Buches. Andere mit Giuseppe Salviatis Namen bezeichnete Blätter, wie das Titelbild der „vera eccelenza di varie sorti di ricami“ (Venedig, Ostaus 1557, Lucretia mit ihren Frauen, bezeichnet: JOSE. SAL. 1557) und eine grosse Kreuzigung sind dagegen ohne Zweifel von anderer Hand und in einem viel lockereren, kupferstichähnlichen Stil geschnitten.

Holzschnittillustrationen derselben Manier wie die Bilder des „giardino“ enthalten noch einige andere bekannte Drucke Marcolinis, besonders die Schriften Antonio Francesco Donis, die „marmi“ und die „moral filosofia“ von 1552, die sich wie andere mehr, trotz ihrem faden Inhalte, als Anekdotensamm-

Digitized by Google

lung und Klatschchronik damals grosser Beliebtheit erfreut haben müssen. Sie sind ziemlich reich mit figürlichen Darstellungen meist aus dem „giardino", sehr guten Bildnissen berühmter Zeitgenossen und Ornamentstücken ausgestattet. Die beiden sehr hübschen Buchdruckerzeichen Marcolinis sind in der feineren Holzschnittmanier ausgeführt. Eine Reihe kleiner, geistreicher Bilder, in einer eigenen, leicht zeichnerischen, sehr feinen Technik geschnitten, enthält Brusantinos „Angelica innamorata" (1553), die denen in Girolamo Scottos 1548 gedruckter Ausgabe von Boiardos „Orlando innamorato" sehr ähnlich sind. Von anderen Drucken dieses vielseitigen und eifrigen Mannes mögen noch erwähnt werden seine Dante-Ausgabe von 1544, die ersten Teile von Sebastiano Serlios Werk über die Architektur (seit 1537), Schriften Pietro Aretinos (1539), Giuseppe Salviatis „regola di far la voluta" (1552) und Daniele Barbaros Vitruvübersetzung von 1556. Ein besonderes Interesse haben die Holzschnitte in Torello Sarainas „de origine et amplitudine civitatis Veronae" (1540 Verona), weil das treffliche Bildnis des Verfassers mit dem Monogramm des Malers Giov. Franc. Carotto versehen ist, der also für dieses Buch ebenso wie für ein 1560 von ihm selber herausgegebenes Werk über Veroneser Altertümer die Zeichnungen geliefert hat.

Wie der Kupferstich muss auch der Holzschnitt in Büchern nun häufiger den Zwecken der Belehrung dienen. Für seine zeichnerische und technische Ausbildung sind die aus solchen Absichten sich ergebenden höheren Anforderungen an die Exaktheit in der Wiedergabe der Gegenstände nicht ohne wohltätigen Einfluss gewesen. Wie in den oben erwähnten architektonischen und antiquarischen Werken wird nun auch in naturwissenschaftlichen, anatomischen und mathematischen Schriften auf die Genauigkeit der Darstellung ungleich grösserer Wert gelegt als früher. Diese Tendenz steht mit dem Aufschwung der exakten Wissenschaften im Zusammenhange.

Das gegenständlich und auch künstlerisch bedeutendste Werk dieser Art ist die Anatomie des Andreas Vesalius. Die Zeichnungen, die man später ohne Grund Tizian zugeschrieben hat, sind, wie Vasari und Vesalius selber ausdrücklich angeben, von dem Maler Johann Stefan von Calcar, der auch bei der Herausgabe beteiligt war, geliefert worden. Die Holzstöcke wurden in Italien geschnitten und, nachdem sechs der 21 anatomischen Tafeln 1538 in Venedig durch Bernardo Vitali als Flugblätter herausgegeben worden waren, nach Basel gesandt, wo Johannes Oporinus das Vesaliussche Werk unter dem Titel „de

Digitized by Google

humani corporis fabrica" 1543 zum Druck brachte (s. Abb.). In der Zeichnung, in den Stellungen der halbsezierten, nackten Gestalten und in den land-

Titelbild zu der Anatomie des Andreas Vesalius. Basel 1543. Ausschnitt.

schaftlichen Hintergründen erkennt man leicht die Hand des Malers aus Tizians Schule. Der Holzschneider hat die malerische Wirkung, Modellierung und Beleuchtung, den leichten Charakter der Federzeichnung wohl zu bewahren

Digitized by Google

gewusst, obwohl er, offenbar ein routinierter Techniker, den Linienzügen eine gewisse Regelmässigkeit gibt. Ebenfalls mit Unrecht werden die Holzschnitte zu Giov. Maria Verdizottis „cento favole morali“ (I. Ausgabe 1570) Tizian zugeschrieben. Wie aber der Verleger in der Einleitung hervorhebt, sind sie von dem Verfasser Verdizotti, der sich dilettantisch, ohne Zweifel an Tizian, gebildet hatte, gezeichnet worden. Der Schnitt der besonders durch die landschaftlichen Hintergründe sehr anziehenden Bilder ist ohne Frage die Arbeit einer fachmännischen Hand. Er zeigt grosse Verwandtschaft mit dem Stil der Vesaliusholzschnitte.

Noch mehr als in diesen Werken herrscht das gegenständliche, lehrhafte Interesse in den von Tizians Neffen Cesare Vecellio herausgegebenen „habiti antichi e moderni“ vor. Die erste Ausgabe dieses Buches, die 1590 in Venedig bei Zenari erschien, enthält 420 Kostümfiguren aller Zeiten und Völker, in der zweiten Ausgabe, die 1598 von G. B. Sessa herausgebracht wurde, sind noch 86 neue Bilder hinzugefügt. Die Einleitung der ersten Auflage nennt auch den Holzschneider, Christoforo Guerra, Thedesco da Norimberga, der offenbar seinen heimatlichen Namen Christoph Krieger so italienisiert hat. Wir kennen von ihm einen Holzschnitt, die Schlacht von Lepanto darstellend (Wien, Hofbibliothek), der „Christophs. chrieger alls inci“ bezeichnet ist und 1589 ebenfalls bei Cesaro Vecellio erschien. Hier wie in den „habiti antichi e moderni“ fügt sich der deutsche Holzschneider durchaus der italienischen Vorzeichnung und gibt auch seiner Technik venezianischen Charakter, so dass man wohl annehmen könnte, er habe sich in Italien ausgebildet. Die Kostümbilder sind ziemlich langweilig und schematisch geschnitten und wenig sauber gedruckt, so dass das Werk durch künstlerische Reize den Betrachter kaum fesseln wird.

Eines der umfangreichsten jener naturwissenschaftlichen Kompendien, die man seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts zusammenzustellen begann, später aber fast immer mit Kupferstichen illustrierte, ist die Ornithologie des Ulisse Aldrovandi. Wenn wir in der Einleitung lesen, dass der Verfasser einen Maler 30 Jahre lang mit hohem Lohn ausschliesslich für dies Werk angestellt hat, dass ausserdem noch mehrere andere, zum Teil wohlbekannte Meister an der Herstellung der Zeichnungen gearbeitet haben, so wird man das grosse, dreibändige Werk auch vom modernen Standpunkt aus nicht ohne Bewunderung betrachten dürfen. Die Holzschnitte sind, wie ebenfalls in der Einleitung

Digitized by Google

angegeben wird, von Cristoforo Coriolano aus Nürnberg und seinem Neffen ausgeführt worden. Wenn das Buch auch in Bologna (1599—1603) gedruckt worden ist, und wenn auch Coriolano (Lederer?) ein Deutscher war, so können seine Holzschnitte doch füglich unter den venezianischen Arbeiten aufgeführt werden. Sie sind eine höchst achtenswerte Leistung und geben die feinen, miniaturartigen, nach der Natur gezeichneten Vorlagen offenbar mit der grössten Genauigkeit wieder. Der Schnitt ist äusserst gewandt, glatt und scharf, aber auch nicht ohne farbige Wirkung durch kräftige Kreuzschraffierungen. Sehr geschickt ist der Charakter des weichen, glänzenden Gefieders durch feine Schraffierungsgruppen oder durch breite, von weissen Linien belebte schwarze Flächen wiedergegeben. Höchst wahrscheinlich ist Cristoforo Coriolano, dem auch noch andere Werke zugeschrieben werden, derselbe Cristoforo, der die schönen Künstlerbildnisse in der zweiten Ausgabe der „vite" des Vasari von 1568 (s. Abb.) geschnitten hat.

Von anderen Künstlern, die sich mit dem Holzschnitt befassten, mögen hier noch Erwähnung finden: Girolamo Porro aus Padua, der unter anderem die Bilder für Porcacchis „funerali degli antichi" (1574) lieferte, der Kupferstecher und Verleger Nicolo Nelli, von dem z. B. ein hübsches Bildnis des Leonardo Fioravante von 1566 erhalten ist, und Girolama Parasola, die einen Kentaurenkampf nach Tempesta und andere Blätter in der Manier Tobias Stimmers geschnitten hat.

Die grosse Schmiegsamkeit und Beweglichkeit, die die Holzschnitttechnik im XVI. Jahrhundert auch in Italien gewonnen hatte, kam im Besonderen noch einem Zweige der Abbildungsliteratur zu gute, der erst jetzt eine praktische Bedeutung gewann. Seit den zwanziger Jahren des Jahrhunderts sehen wir eine Unzahl von Heften mit Vorlagen für kalligraphische Schriftzüge, für Stickmuster aller Art, für Spitzen und dergleichen auf dem Markte erscheinen. Ihre Beliebtheit und damit ihre praktische Bedeutung für die Verbreitung der Techniken und Kunstformen können wir an der grossen Anzahl von Auflagen und Nachdrucken, die die einzelnen Bücher erlebten, deutlich erkennen. Bewunderungswürdig ist fast immer die Feinheit der Linienführung und die Exaktheit in der Wiedergabe des Stofflichen. Der Duktus der Feder, der Gang des Fadens musste ja auch, um bei der praktischen Ausführung nachgeahmt werden zu können, klar und deutlich aufgewiesen werden. Der grösste Teil dieser Bücher ist in Venedig entstanden und gedruckt worden, aber auch die andernorts

Digitized by Google

herausgegebenen sind zum grossen Teil von Künstlern venetischen Ursprunges gezeichnet oder geschnitten worden, so dass man sehr wohl die ganze Gruppe der venezianischen Schule anfügen kann.

Cristoforo Coriolano. Bildnis aus Vasaris Vite dei pittori. Florenz 1568.

Das älteste Buch mit Schreibvorlagen ist Sigismondo Fantis „theorica et pratica de modo scribendi fabricandique omnes litterarum species", das 1514 in Venedig erschien. In Rom gab 1522 und 1523 Ludovico degli Arrighi Vicentino seine „operina da imparare di scrivere" und den „modo

de temperare le penne" heraus. Seine Privilegien wurden ihm aber schon 1525 wieder entzogen, da sich Ugo da Carpi als der wirkliche Autor ausweisen konnte, der von nun an die „operina" mit verschiedenen neuen Zutaten unter seinem Namen in zahlreichen Ausgaben in Rom und Venedig druckte. Noch beliebter scheint die „vera arte dello scrivere" des Giovanantonio Tagliente, die seit 1524 in vielen Auflagen in Venedig verkauft wurde, gewesen zu sein. In Gio. Batt. Verinis „Luminario liber elementorum litterarum" (Florenz? 1526?) und dann in Gio. Batt. Palatinos häufig aufgelegtem „libro nuovo d'imparare a scrivere" (Rom seit 1540) in Gio. Francesco Crescis „esemplare di più sorte lettere" und Amphiareo Vespasianos „opera a scrivere varie sorti di lettere", werden die Buchstabenformen immer reicher aber auch schnörkelhafter und unorganischer ausgestaltet und ornamentiert.

Von den zahllosen Stickmuster- und Spitzenbüchern seien nur einige Titel genannt. Das älteste italienische Werk dieser Art scheinen die vier Bücher der ricami zu sein, die Alessandro Paganini Benacensis um 1520 herausgab. Ein „esemplario di ricami" erschien 1527 bei den Brüdern da Sabio in Venedig, 1528 Taglientes „esemplario nuovo che insegna a le donne a cusire", dann „gli universali de i belli recami", die Nicolò Zoppino 1537 herausgab, Giov. Andrea Vavassores „corona di recammi", Matteo Paganos' „giardinetto" und zahlreiche andere Publicationen von Domenico da Sera, Giovanni Ostaus, Cesare Vecellio, Matteo Florini, Elis. Catanea Parasole u. a. Fast alle diese Vorlagen sind höchst geschmackvoll und reich an Motiven aller Art und mit der grössten Feinheit und Sorgfalt geschnitten (s. Abb. S. 279).

Neben diesem Hauptstrome der fast durchgehends mehr handwerksmässigen Holzschnittproduktion für die Buchausstattung, bei der die technische Routine das die Form wesentlich mitbestimmende Element bleibt, haben wir nun die Leistungen mehr individuellen Charakters zur Geltung zu bringen, die Arbeiten bekannter Holzschneider von künstlerischer und technischer Eigenart oder solche, in denen die Vorzeichnung in ihrer ursprünglichen Form unmittelbar in einer Art Faksimileschnitt wiedergegeben ist. Vereinzelt finden wir Holzschnitte dieser Art allerdings auch in der Buchillustration, wie einige der oben erwähnten Autorenbildnisse freien und breiten Stils und andere, besonders einzelne Titelblätter, von denen noch die Rede sein soll, beweisen. Im allgemeinen aber mussten die für die Buchausstattung tätigen Holzschneider mit ihren Vorlagen

Digitized by Google

doch eigenmächtig verfahren, um durch eine gleichmässige, glatte und elegante Form die Illustrationen mit dem Druckbilde in Harmonie zu setzen. Die Individualitäten finden deshalb fast nur in selbständigen Einzelblättern grösseren Formates Gelegenheit, sich vor der nivellierenden Uebersetzung in die technische Formensprache zu schützen und sich auf ihre eigene Weise ganz frei auszusprechen.

Es liegt nahe, in den Anregungen, die der venezianische Holzschnitt durch Tizian empfangen hat, den Ausgangspunkt des freien, malerischen Stiles, den wir von der mehr systematischen und schematischen Technik im Buchholzschnitt immerhin deutlich genug unterscheiden können, zu suchen. Sicher ist jedenfalls, dass Tizian der Holzschnitttechnik ein viel lebhafteres persönliches Interesse entgegengebracht hat als dem Kupferstich. Es ist auch einleuchtend, dass Grabstichel und Radiernadel, wie sie damals gehandhabt wurden, den von ihm beabsichtigten Wirkungen bei weitem nicht so nahe kommen konnten als der Holzschnitt, der besonders die kräftige Linie der Federzeichnung fast vollkommen treu wiederzugeben im stande war. Tizians Stil hat auf den Kupferstich nur künstlerisch anregend, nicht technisch umgestaltend gewirkt, sein Einfluss auf den Holzschnitt macht sich dagegen besonders stark in der Technik geltend, die vornehmlich durch seine Teilnahme von der zierlich feinen Nachahmung der Kupferstichtechnik zu ganz freier, breiter Behandlung der Linie im Sinne der malerischen Federzeichnung geführt wird.

Tizians persönliche Beziehung zum Holzschnitt ist uns nur für ein bestimmtes Werk beglaubigt und zwar durch Vasari. Es ist dies der „trionfo della fede", eine grosse friesartige Komposition, die den Triumphzug Christi mit der Schar seiner Vorläufer und seiner Heiligen darstellt. Man darf und kann Vasaris Worte natürlich nicht so verstehen, als ob Tizian die Holzstöcke selber geschnitten hätte, aber jedenfalls muss die Arbeit unter seiner Leitung und unter seinen Augen ausgeführt worden sein, wenn er nicht gar selber die Zeichnung auf die Holzstöcke aufgetragen hat. Irrtümlich werden die Holzschnitte Andrea Andreani, der sie, wie viele andere ältere Werke, nur wieder neu herausgegeben hat, zugeschrieben, sie sind aber, nach Vasari, schon 1508 und wie die Datierung auf einer alten Wiederholung beweist, jedenfalls schon vor 1517, also lange vor der Geburt Andreanis geschnitten worden. Der älteste und ursprüngliche Ausschnitt scheint der in fünf grossen Platten mit eingeschnittenen Inschriften in römischen Kapitalien zu sein, während in allen

Digitized by Google

späteren Ausgaben die Inschriften in Typen aufgedruckt sind. Der Holzschneider verfällt an einzelnen Stellen, an denen die Zeichnung ihm vielleicht nicht ganz klar war, besonders in den zwei, offenbar von ihm eigenmächtig hinzugefügten Engeln mit Leidenswerkzeugen, noch in den alten glatten Schraffierungsstil in der Art des Zoan Andrea. Im allgemeinen folgt er mit Sorgfalt und Geschick, wenn auch offenbar nicht ohne Anstrengung, die manche Härten erzeugt, den freien, breiten Linien der Tizianschen Federzeichnung. Die Energie der Bewegungen und der Ausdruck der Köpfe scheint durch den Holzschnitt nicht viel eingebüsst zu haben. Es ist eine der vorzüglichsten Leistungen des Holzschnittes und eines der ersten, wenn nicht das erste Beispiel des freien malerischen Holzschnittstils in Italien.

Kein anderer Holzschnitt kommt Tizians Art so nahe wie der „trionfo della fede". Die gleiche Technik zeigt eine Madonna mit Kind, Johannes dem Täufer, Gregor und 3 Engeln (Pass. V, p. 63, Nr. 6), die ebenfalls von Gregorius de Gregoriis 1517 herausgegeben und von dem Meister L. A*, in dem man ohne Grund Lucantonio Giunta sehen will, geschnitten ist. Die Komposition ist eher raffaelisch als tizianesk. Das ebenfalls von Gregorius 1517 verlegte, aber unsicherer und gröber geschnittene Martyrium der h. Catharina ist sogar direkt nach Raffaels Komposition oder nach Marcantons Stich kopiert. Sicher nach Zeichnungen des Venezianers sind dagegen eine Madonna in der Landschaft, die sogar für seine eigenhändige Arbeit ausgegeben worden ist, ein vorzüglicher h. Rochus und eine Landschaft ausgeführt. Ein ganz locker tockierend geschnittener h. Christoph erinnert eher an die Art Pordenones. Besondere Aufmerksamkeit verdient das schöne Titelbild in Sigismondo Fantis „trionfo della fortuna" (Venedig, Ag. Portese und Jac. Giunta fol., Januar 1526 venezianischer Rechnung, also 1527, s. Abb.). Ein Meister, der sich „I.M." zeichnet, hat dies Bild nach einer trefflichen, freien, tizianesken Zeichnung in ganz eigenartiger, eckiger und skizzenhaft unruhiger, aber plastisch und malerisch wirkungsvoller Manier geschnitten. Unter den zahlreichen Illustrationen des Textes sind nur wenige, z. B. die Darstellung des Bildhauers („Michelangelo"), der mit Feuereifer eine Statue meisselt, mit gleicher Freiheit und Breite behandelt, die übrigen sind schlechte, schematische Handwerksarbeit.

In zahlreichen anderen Blättern nach Tizians Zeichnungen bleiben die Holzschneider, obwohl sie die malerische, freie und kontrastreiche Formgebung des Meisters nicht ohne Erfolg nachzuahmen suchen, doch mehr ihrer

Digitized by Google

Ausschnitt aus dem Titelblatte zu Fantis Trionfo della Fortuna. Venedig 1527.

systematisch-gleichmässigen Strichführung treu, das heisst sie folgen mit Verständnis seiner Zeichnung, modellieren die Formen in grossen, breiten Massen von Licht und Schatten, setzen aber die dunklen Flächen aus Gruppen von regelmässig nebeneinandergezogenen oder gekreuzten Schraffierungen, deren

Digitized by Google

Richtung und Stärke nach Bedürfnis wechselt, zusammen. Wir werden einige Meister dieser Art sogleich zu betrachten haben.

Tizians Einfluss auf den Holzschnitt geht ohne Zweifel über den Zwang, den seine Vorzeichnung auf die Techniker ausübt, weit hinaus. Aber doch wird man kaum annehmen dürfen, dass er, wie Dürer oder wie später Rubens, eine Schule ganz neuer technischer Tendenz um sich gebildet habe oder auch nur habe bilden wollen. Die malerische, federzeichnungsartige Manier, die die wichtigste Erscheinung des cinquecentistischen Holzschnittes bildet, scheint, wenn auch hauptsächlich, so doch nicht ausschliesslich von seinen Vorbildern auszugehen. Tizian beherrscht selbst in Venedig nicht allein das Feld. Neben seinen Zeichnungen werden auch, wie wir oben gesehen haben, Kompositionen Raffaels, Michelangelos, Parmigianinos und anderer Meister mit Eifer von den Holzschneidern in diesem Stil reproduziert.

Domenico Campagnola. Der h. Hieronymus. Ausschnitt.

Nächst Tizian ist es sein Schüler Domenico Campagnola, der sich am eifrigsten mit dem Holzschnitt beschäftigt hat. Ob er die mit seinem Namen und meist auch mit der Jahreszahl 1517 bezeichneten umfangreichen Blätter oder auch nur einen Teil von ihnen selber geschnitten habe, steht nicht fest. Da er eine Anzahl Kupferstiche mit grosser Fertigkeit gestochen hat, ist es sehr wohl möglich, dass er auch das Holzschneidemesser zu führen verstanden habe. Zu beachten ist aber, dass einer seiner grössten Holzschnitte, die Anbetung der

Digitized by

Könige (Pass. 4b), ausser seinem Namen noch die Marke eines bekannten, schon oben erwähnten Holzschneiders LA* aufweist, ein anderes Blatt, die Predigt Johannis des Täufers (Pass. 5) ausser seinen Initialen noch die Bezeichnung des Nicolò Boldrini (Nich^o. B. V. T). Auch die übrigen Blätter sind keineswegs alle in der gleichen Technik ausgeführt. Die grossen, figurenreichen Kompositionen, wie die Anbetung der Könige, der bethlehemitische Kindermord (Pass. 4),

Nicolò Boldrini, nach Tizian. Venus und Amor. Ausschnitt.

die Madonna mit Heiligen (Pass. 8) sind sehr derb und eckig, mit groben Kreuzschraffierungen und in dunklem Ton gehalten. Andere, in denen die Landschaft, in der Campagnola auch als Maler sich auszeichnete, vorwiegt, wie der h. Hieronymus (B. 2, s. Abb.), die Landschaft mit der Familie (B. 4) in ganz hellem Ton, flüchtiger und geistreicher in mehr unterbrochener Linienführung geschnitten. Diese letztere Gruppe von Blättern könnte am ehesten eigenhändige Arbeit Campagnolas sein.

Digitized by Google

Unter den Holzschneidern, deren Namen wir kennen, scheint Nicolò Boldrini aus Vicenza sich am engsten an Tizian angeschlossen zu haben. Für einige Holzschnitte, die er von ihm hatte schneiden lassen, erwirkte sich Tizian, ebenso wie für die Kupferstiche des Cornelis Cort nach seinen Kompositionen, im Jahre 1566 ein Privileg vom Senat von Venedig. Von den beiden Blättern, aus denen allein wir Boldrinis vollen Namen kennen lernen, ist das eine, Venus mit Amor im Walde, von 1566 (B. XII, p. 126, Nr. 29, s. Abb.), nach einer Komposition Tizians, dessen Name ebenfalls genannt wird, geschnitten, das andere eine Kopie nach dem Schmerzensmanne aus Dürers kleiner Passion (Pass. 36a). Wie die Venus nach Tizian ist auch ein mit dem Namen des Künstlers (nics bol. inci, B. XII, p. 145, Nr. 9) bezeichneter galoppierender Reiter nach Pordenone oft noch mit einer Tonplatte, in der die Lichter ausgespart sind, unterdruckt, und zwar war die Arbeit der schwarzen Strichplatte offenbar auf das Zusammenwirken mit der Tonplatte berechnet. Ueber diese Abart des Holzschnittes soll später ausführlicher gesprochen werden. Von den anderen Holzschnitten Boldrinis kommt nur noch einer, ein Mann zu Pferde mit einem Hasen (1566, B. XII, p. 152, Nr. 22), mit Tonplattendruck vor.

Die Zuteilung sowohl der mit den Monogrammen NB., NDB und IB. bezeichneten Holzschnitte wie auch anderer unbezeichneter Blätter an Boldrini ist sehr willkürlich. Einige grosse Holzschnitte, fast alle nach Zeichnungen Tizians, stehen aber seiner freien und breiten, sehr farbigen und saftigen Manier so nahe, dass sie wohl als seine Werke bezeichnet werden können. Das ist der Fall z. B. bei Samson und Dalila (Pass. 5), der Stigmatisation des h. Franciscus (Pass. 59), der Vermählung der h. Katharina (Pass. 61), den sechs Heiligen aus Tizians Madonna di S. Nicolò (Pass. 53) und der Landschaft mit der Kuhmelkerin (Pass. 96). Auch gegenständlich besonders interessant ist der „Affenlaokoon", die Laokoongruppe aus Affen zusammengestellt (Pass. 97), eine satirische Zeichnung Tizians, durch die offenbar die übermässige Begeisterung und sklavische Verehrung für die Antike lächerlich gemacht werden sollte. Der Technik Boldrinis sehr ähnlich ist ein Bildnis Tizians, das die Aufschrift „In Venetia per Gioanni Britio (?) Intagliatore" trägt (Pass. 103[a]).

Boldrini kann, wenn er auch nicht alle ihm zugeschriebenen Holzschnitte ausgeführt hat, doch als Repräsentant jener schon oben erwähnten tizianesken Holzschnittmanier gelten, die mit klarer Strichführung, mit grosser Sauberkeit und regelmässiger Glätte der Linienzüge eine malerische Freiheit der Form-

Digitized by Google

gebung und starke Kontraste der Töne zu vereinigen sucht. Solche Arbeiten zeichnen sich trotz manchen Mängeln vorteilhaft vor zahlreichen grossen Darstellungen aus, die die kleinliche, sorgfältig mit runden Strichen schraffierende Manier der Buchholzschnitte auf grosse Verhältnisse übertragen und meist recht langweilig und leer wirken. Dieser Art ist z. B. der Doge Francesco Donato vor der Madonna mit Heiligen (Pass. 99), das „esercito turchesco" von 1559 (vergl. Pass. 91[a]) und der Zug des Dogen von Venedig (Pass. 98).

Eine weit bedeutendere und interessantere Erscheinung ist Domenico delle Greche, der ebenfalls als Vertreter einer bestimmten Richtung des grossfigurigen Holzschnittes in Venedig gelten kann, und der sich mit seiner etwas rauhen und derben, aber sehr energischen und flotten Manier charaktervoll gegen den zahmeren und schematischer arbeitenden Boldrini abhebt. Domenico, der schon vor 1580 gestorben sein muss, ist irrtümlicherweise mit dem Maler Domenico Theotocopulo identifiziert worden. Der „Untergang Pharaos", den der Künstler mit seinem vollen Namen „Domenico delle greche depentore Venetiano" und der Jahreszahl 1549 bezeichnet hat (Pass. VI, p. 223 No. 4), gehört zu den grössten und grossartigsten Werken der Xylographie. Das Messer des Holzschneiders folgt hier den kräftigen, langen Linienzügen der Feder Tizians mit Freiheit und sucht in der Oekonomie der Strichführung und in der Verteilung von Licht und Schatten den grossen Maassen der Darstellung gerecht zu werden und die Klarheit der stark bewegten und mit Figuren gefüllten Komposition zu bewahren. Diese Technik mit den rauhen, dicken Linien ohne Verdünnung, die wie ohne System sich kreuzen und die Formen nur flüchtig skizzieren, erinnert stark an die Holzschnitte Campagnolas und an den „trionfo della fede". In ähnlicher Technik, wenn auch viel sorgfältiger und regelmässiger, ist ein grosser, aus acht Tafeln bestehender Holzschnitt ausgeführt, der die Marter der Zehntausend darstellt, eine tizianeske, aber sicher nicht von Tizian selber entworfene Komposition, in der michelangeleske Motive benutzt sind. Auch die Holzschnitte in Achille Marozzos „opera de l'arte de l'armi" (Venedig 1550) können in diesem Zusammenhange erwähnt werden.

In dem Streben, der Holzschnitttechnik immer stärkere und unmittelbarere Effekte abzugewinnen, hat Giuseppe Scolari, der wie Boldrini aus Vicenza stammte, noch einen Schritt über die Versuche seiner venezianischen Vorgänger hinaus getan, damit aber auch eigentlich das Gebiet der Linienkunst verlassen. Seine Technik arbeitet fast nicht mehr mit Strichen, sondern bildet

Digitized by Google

die Formen und Töne durch schwarze Flächen, die durch weisse Linien und Streifen gegliedert sind. Man könnte sie also als eine Art Weissschnitt, wie wir ihn schon früher im Ornament beobachtet haben, bezeichnen. Nur hat Scolari, als Maler der Tizianschen Schule, ausschliesslich den malerischen, auf die relative Fernwirkung berechneten Eindruck im Auge. Zu seinen leidenschaftlich bewegten, pathetischen Kompositionen und Gestalten, den gewaltigen, übertrieben plastischen Körperformen passt diese etwas gewalttätige, überaus kräftige und dunkle Technik sehr gut. Sein vorzüglichstes Werk ist das, allein durch die Form der Inschrift unzweifelhaft als Arbeit seines Messers beglaubigte Ecce homo (Pass. 32), trotz einer gewissen Roheit in der Formengebung durch dicke, streifenartige, eckige, schwarze Linien einheitlich in der Tonwirkung und grossartig im Ausdrucke. Auf anderen Blättern, wie der Grablegung, dem Raub der Proserpina, nennt er sich nur als Erfinder. Aber auch in diesen beiden Werken wie in anderen ganz unbezeichneten, z. B. dem h. Georg, dem h. Hieronymus, dem h. Ambrosius, der Leiche Christi, die von Engeln gehalten wird, sind Formengebung und Technik so kraftvoll und original, dass man sie, anderweitigen Vermutungen entgegen, wohl alle als seine eigenhändigen Arbeiten betrachten kann. Das künstlerische Verdienst käme ja Scolari auch dann zu, wenn er nur dem Holzschneider die Hand geführt hätte.

Scolari, der mit seiner eigenartigen, herben und flächenhaften Manier die ansehnliche Reihe der venezianischen Holzschneider des XVI. Jahrhunderts würdig schliesst, konnte, ebenso wie Boldrini u. a., obwohl von Geburt Vicentiner, als Schüler oder Nachahmer Tizians ohne Bedenken der venezianischen Schule zugerechnet werden. Viel weniger bestimmt sind dagegen die künstlerischen und technischen Beziehungen eines anderen bedeutenden Meisters des Holzschnittes, der aus dem westlichen Teile Norditaliens stammte, aber doch hauptsächlich im Osten tätig gewesen zu sein scheint. Francesco de Nanto de Sabaudia hat ein Bildnis Ariosts, wie wir wissen nach Tizians Zeichnung, für die 1532 herausgegebene Ausgabe des Orlando geschnitten. Sein Hauptwerk ist eine Folge von 15 grossen Darstellungen aus dem Leben Christi nach Zeichnungen von Girolamo da Treviso, der bis 1540 in Italien tätig war, (Pass. VI, p. 225, No. 13—37). Sie sind etwas derb und grobkörnig, aber mit grossem Verständnis der Formen und des Charakters der Vorlagen geschnitten. De Nanto operiert mit grossen Flächen von Licht und von Schatten, die er durch Reihen weitgestellter, schräger Parallelstriche mehr an-

Digitized by Google

deutet als fest umschreibt. Eine bisher unbekannte, sehr schöne Halbfigur Johannes des Täufers (Paris), die in ihrem Typus sehr stark an Francesco Francia erinnert, ist noch in einer viel regelmässigeren, der älteren venezianischen Schraffierungstechnik entsprechenden Manier ausgeführt. Die schwere Ornamentik der Umrahmung, weiss auf schwarzem Grunde, findet sich ähnlich in Büchern, die in Bologna und in Rom gedruckt sind.

Nach Ferrara weist uns eine Reihe von Holzschnitten, die von einem unbekannten Künstler, der sich mit dem Buchstaben S und einem Anker bezeichnet, nach Vorlagen von Girolamo Grandi da Ferrara 1538 ausgeführt worden sind. Ein Blatt dieser Folge von 16 Darstellungen aus der Geschichte Christi (Pass. VI, p. 228 f.) ist mit dem vollen Namen des Malers und der Sigle des Holzschneiders versehen, zwei andere sind nur mit den Buchstaben G. G. F. bezeichnet. Der Stil der Zeichnung ist recht unbestimmt und schwankt zwischen verschiedenen Einflüssen. Grandi ist offenbar wenig selbständig und macht zahlreiche Anlehen, die Kreuzabnahme benutzt z. B. die Komposition eines Kupferstiches nach Mantegna. Die Holzschnitttechnik charakterisiert sich durch weiche, lange, rundliche Schraffierungszüge mit Kreuzlagen, die, besonders in den Gewändern, freie und malerische, aber sehr weichlich fliessende Formen ergeben. Demselben Girolamo Grandi wird man sicher auch eine Folge von sieben Planetendarstellungen in reichen Umrahmungen, deren eine die Bezeichnung G. G. F. und die Jahreszahl 1533 aufweist, zuzuschreiben haben. Man hält sie ohne jeden Grund für Arbeiten des Verlegers Gabriele Giolitto dei Ferrari. Da der Stil der Zeichnung, besonders der Gesichter, der Bewegungsmotive und der Gewänder der gleiche ist wie in den Bildern aus dem Leben Christi, so werden wir ohne Zweifel die Buchstaben G. G. F. als Abkürzung des Namens Girolamo Grandi Ferrarese, der ja auch zwei jener Blätter in derselben Form bezeichnet hat, anzusehen haben. Die Kompositionen, die einzelne Figuren den älteren Planetenbildern entlehnen, sind höchst geschickt und lebendig, die geschmackvollen Umrahmungen weisen einen grossen Reichtum oft sehr eleganter und originaler Motive auf. Die routinierte und abgeschliffene Technik mit starken Umrissen und langen, weichen, gebogenen Zügen paralleler Linien ist der der Bilder aus dem Leben Christi nahe verwandt, aber viel fester und kerniger, viel weniger weichlich und fliessend und fast ohne Kreuzschraffierungen. Sie stimmt in ihrem Charakter durchaus mit einer Reihe von Holzschnitten in Büchern, die Nicolò Zoppino in den

Digitized by Google

zwanziger und dreissiger Jahren in Venedig gedruckt hat, überein. Da Zoppino auch aus Ferrara stammte, so werden wir wohl annehmen dürfen, dass er seine Holzschneider mit sich gebracht habe, als er sein Geschäft in Venedig begann.

Wir haben also eine Gruppe ferraresischer Holzschneider vor uns, die stilistisch mit der venezianischen Technik zwar in enger Beziehung steht, aber in der mehr raffaelesken als venezianischen Zeichnung und durch die Eigenart der festen, plastischen, kupferstichartigen Formbildung eine selbständige Stellung einnimmt. Von den Buchholzschnitten dieser Art seien hervorgehoben das schöne Titelblatt des Vitruvius, den Zoppino 1535 druckte, die zum Teil mit den Holzschneidermarken: m. p. f., m. f., u. a. bezeichneten Illustrationen in Dione „delle guerre e fatti de' Romani" von 1533, in Lucians „dialoghi" von 1525, in Antonio Manciolinis „opera nova del mestier de l'armi" von 1531, die Titelblätter des Justino Historico (1524) und der „universali dei belli recami" (1537) und viele andere vortrefflich gezeichnete und geschnittene Bilder in anderen Drucken Zoppinos.

Der oben genannte Girolamo Grandi da Ferrara hat auch für einen anderen, ganz eigenartigen Holzschneider, für Gaspare Ruina eine Vorzeichnung geliefert, oder vielmehr ihm Michelangelos Erschaffung Adams in der sixtinischen Kapelle für den Holzschnitt umgezeichnet. Dies Blatt (Pass. VI, p. 221, No. 1), aus dem allein wir Ruinas Namen kennen lernen, trägt die merkwürdige Bezeichnung „Hieronimo de' Grandis pincsit, Gaspar Ruina fecit" und einen aus drei Pfeilen und einer Schlangenlinie zusammengesetzten Stern. Es ist in einer ganz eigentümlichen Technik mit ganz feinen, engen und scharfen, nach den Schatten hin zu fast schwarzen Flächen zusammenlaufenden Schraffierungen, die mehr eine fleckige und kleinliche als die erstrebte farbige Wirkung erzielen, gearbeitet. Die charakteristische Manier Ruinas können wir leicht noch in einigen anderen Holzschnitten wiedererkennen, die nur mit einem G. und jenem Zeichen versehen sind. Ausser zwei kleineren Blättern mit bisher noch nicht erklärten Darstellungen trägt noch eine grössere Komposition, eine Schlacht antiker Reiter und Fusssoldaten, Ruinas Zeichen. Der Erfinder dieses lebendig bewegten und reichen Bildes könnte wohl einer jener bolognesischen Meister aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts sein, die auch die Kunst der römischen Schule, besonders Raffaels eifrig studiert hatten. Die technische Ausführung ist ganz vorzüglich, freier und bei allem Reichtum an Kontrasten im Ton ausgeglichener als die Erschaffung Adams, sehr abwechslungsreich in der Ver-

Digitized by Google

wendung der Mittel an Kreuzschraffierungen, engen, runden Taillen und unregelmässigen Längsschraffierungen und punktartigen Strichen. Dies sein Hauptwerk sichert Ruina eine hervorragende Stelle im italienischen Holzschnitte des XVI. Jahrhunderts. Seine Technik hat, wenn sie auch viel freier und individueller und in der Wirkung farbiger ist, doch eine grosse Aehnlichkeit mit der der Grandischen Planetenfolge. Diese stilistischen und persönlichen Beziehungen Ruinas zu Girolamo Grandi und der ferraresisch-bolognesischen Kunstrichtung berechtigen uns wohl dazu, ihn mit der Holzschneiderschule dieser Gegend in Zusammenhang zu bringen.

An anderen Orten Italiens haben sich im späteren XVI. Jahrhundert besonders charakteristische Holzschneider bisher nicht nachweisen lassen. In den nicht sehr zahlreichen Buchillustrationen ist die Abhängigkeit von Venedig meist unverkennbar. Besonderheiten lassen sich wohl in einzelnen Titelumrahmungen und Illustrationen in Drucken von Rom, Bologna, Perugia usw. erkennen, aber der Charakter der Vorzeichnung bestimmt dann immer den Schnitt so stark, dass es zu keiner eigentlichen technischen Stilbildung kommen kann. Selbst in Florenz entwickelt sich keine selbständige Holzschneiderschule mehr. Der beste Beweis dafür ist, dass Vasari die Bildnisse für die zweite Ausgabe seiner „vite“ (1568) von einem fremden, offenbar in Venedig ausgebildeten Meister anfertigen lassen musste, der wohl auch die schöne Titelumrahmung mit der Ansicht von Florenz und die Kartuschen für die Bildnisse geschnitten hat.

Von bekannten Meistern ausserhalb Venedigs hat nur Domenico Beccafumi genannt Meccarino, von Siena, der auch mehrere Radierungen gefertigt hat, eigenhändig eine Reihe von Blättern in Holz geschnitten. Wir erfahren das nicht nur durch Vasaris Worte sondern auch aus der Bezeichnung auf einer Folge von zehn Darstellungen von alchymistischen Operationen (Pass. VI, p. 151, No. 10—19), die sehr leicht und geistreich mit breiten, freien Strichen skizziert sind. Ob auch von den Helldunkelblättern, von denen später die Rede sein soll, einige, besonders mehrere Apostel, wie Vasari anzudeuten scheint, von ihm selber ausgeführt seien, ist sehr unwahrscheinlich, jedenfalls zweifelhaft.

Eine eigenartige Gruppe von Holzschnitten bilden die Blätter, in denen eine Reihe von Federzeichnungen des Genuesen Luca Cambiasio (1527 bis 1585) von einem unbekannten Holzschneider, der sich mit den Buchstaben „GG. N. FE“ bezeichnet, offenbar in getreuem Faksimileschnitt wiedergegeben

Digitized by Google

sind (Pass. 44, 46, 73, 74[a]). Der charakteristische, breite und feste, aber sehr manierierte Federstrich des feurigen und gewandten Genuesen ist hier im Holzschnitt mit allen seinen Besonderheiten und Zufälligkeiten genau wiedergegeben, so dass eigentlich jede künstlerische Selbständigkeit des Holzschneiders verschwunden zu sein scheint.

Das Streben nach grosser, malerischer Wirkung, das, den italienischen Holzschnitt des XVI. Jahrhunderts beherrscht, fand ein besonders geeignetes Ausdrucksmittel im Farbenholzschnitt, der seit dem Beginne des Jahrhunderts eine grosse Bedeutung gewinnt und eifrig gepflegt wird. Als Erfinder dieser Technik, die als „Chiaroscuro", „Clairobscur" oder „Camayeu" bezeichnet wird, nennt sich Ugo da Carpi in einer Bittschrift an die venezianische Signoria vom 24. Juli 1516, in der er um Bewilligung eines Privilegs für diese Drucke einkommt. Er nennt sein Verfahren „modo nuovo di stampare chiaro et scuro, cosa nuova et mai più non fatta". In Deutschland hatte Lucas Cranach schon seit 1506, dann Burgkmair und Jobst de Negker (1512), Wächtlin u. a. Linienplatten in Holzschnitt und farbige Tonplatten, in denen die Lichter ausgespart waren, die also den farbigen Grund und die weisse Höhung der Federzeichnung wiedergeben sollten, übereinander gedruckt und auch mit Gold und Silber zu höhen verstanden. In dem Bildnis Baumgärtners (1512) und in dem „Tod als Würger" hat Burgkmair sogar Bilder ganz ohne schwarze Strichplatte nur durch Uebereinanderdrucken von drei verschiedenfarbigen Tonplatten hergestellt. In Deutschland blieben aber solche Versuche mehrfarbigen Holzschnittdruckes, die über die Nachahmung der Federzeichnung auf getontem Papier mit aufgesetzten Lichtern hinausgingen, ganz vereinzelt.

Das Prinzip des italienischen Farbendruckes ist das gleiche, aber entsprechend der Absicht auf die Nachahmung der freien, breiten Tuschzeichnung und auf die mehr dekorative Wirkung auf weitere Entfernung hin, arbeitet die Technik viel mehr mit Flächen als mit Linien. In vielen Farbenholzschnitten beschränkt man sich auch in Italien auf die Verbindung einer Tonplatte mit der Strichplatte, die die Zeichnung in allen Teilen, in Umrissen und Schraffierungen gibt, und die oft auch allein vollkommen marktgängige Abdrücke liefert. Die wesentliche künstlerische Neuerung Ugos liegt aber wohl darin, dass die schwarze Strichplatte nicht die ganze Zeichnung wiedergibt, sondern nur zur Verstärkung der tiefsten Schatten an einzelnen Stellen, in Gesicht, Mund und

Digitized by Google

Nase, in den Falten usw. dient, während die Formen zum grössten Teile durch die Linien und Flächen der Tonplatten hervorgebracht werden, ein Verfahren, das wir allerdings ganz ähnlich wenigstens bei den zwei oben genannten Burgkmairschen Blättern beobachten können. Die Tonplatten, meist zwei, höchstens drei, sind in Italien nicht, wie fast immer bei den deutschen Blättern dieser Art, mit verschiedenen Farben sondern mit verschiedenen Tönen derselben Farbe, meist braun, grau oder grün, seltener blau, gedruckt. Im Gegensatze zu den deutschen Versuchen ist also das italienische Chiaroscuro mehr Flächen- als Linienschnitt und mehr verschiedentoniger als verschiedenfarbiger Buntdruck. Der Unterschied ist demnach mehr ein künstlerischer als ein technischer.

Ugo da Carpi war, selbst wenn er die deutschen Farbendrucke kannte, in gewissem Sinne berechtigt, sein Verfahren wenigstens vom künstlerischen Standpunkte aus als eine neue Erfindung anzupreisen. Obwohl Ugo, der aus dem Geschlechte der Grafen von Panico stammte und vor 1450 geboren ist, auch als Maler tätig gewesen ist, wie wir aus Urkunden und Nachrichten wissen, so muss er doch den Holzschnitt berufsmässig betrieben haben. Er sagt das selber in seiner Eingabe an die venezianische Signorie, wir kennen aber auch ausser seinen Helldunkelblättern eine Reihe von gewöhnlichen Holzschnitten, die er ausgeführt hat. Mit seinem vollen Namen hat er z. B. einen grossen, aus vier Tafeln bestehenden Holzschnitt, der das Opfer Abrahams darstellt, und dessen Zeichnung Tizian, Campagnola und Ugo selber zugeschrieben worden ist, bezeichnet. Es ist in ganz freier, etwas grober Manier, in der Art der Blätter Campagnolas ausgeführt und zeigt einen ganz routinierten, aber nicht sehr sicher und selbständig zeichnenden Techniker. Ugo da Carpi hat unter anderem auch eine Kopie nach Marcantons Beweinung Christi (B. 37, bez. Vgo) und, wie oben erzählt wurde, die Platten für das von Lodovico Vicentino 1522 und 1523 herausgegebene Schreibbuch und andere Schreibvorlagen geschnitten. Auch von seinen Farbdrucken bestehen einige, vielleicht seine ersten Versuche, z. B. die von Vasari erwähnte Sibylle nach Raffael (B. XII, p. 89, No. 6) und die Vertreibung der Invidia vom Parnass nach Peruzzi (B. XII, p. 133, No. 12) aus einer vollständig durchgearbeiteten Linienplatte, die, ganz wie bei den deutschen Blättern, auf eine Tonplatte nur aufgedruckt ist. Tondrucke dieser Art wurden, wie schon gesagt, auch von Boldrini u. a. herausgegeben.

Seine besonderen Privilegien von der venezianischen Signorie (1516) und vom Papste (1518) hat sich Ugo sicher nicht für diese Arbeiten geben lassen,

Digitized by Google

sondern für sein eigentliches Farbdruckverfahren „a chiaro e scuro". Es ist nun nicht ohne Bedeutung, dass Ugo, obwohl er Norditaliener und lange Zeit in Venedig als Holzschneider tätig war, sein neues Verfahren nicht zur Reproduktion venezianischer, tizianesker Kompositionen — er hat nur ein Blatt nach Tizian geschnitten — in Anwendung brachte, sondern sich nach Rom wandte, um hier eine Reihe von Werken Raffaels in Farbenholzschnitten nachzubilden. Seine ersten Arbeiten hier scheinen die beiden mit dem päpstlichen Privileg von 1518 und seinem Namen versehenen Blätter nach Raffaels Tod des Ananias (B. XII, p. 46, No. 27) und Aeneas mit Anchises (B. XII, p. 104, No. 12) gewesen zu sein. Ausser ihnen gehören der Kindermord von Bethlehem, der Sieg Davids über Goliath, der Fischzug Petri, die „Raffael und seine Geliebte" genannte Darstellung (B. XII, p. 140, No. 2. s. Abb.) zu seinen besten Farbenholzschnitten nach Raffael. Andere Blätter hat Ugo dann nach Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio und Parmigianino, z. B. den „Diogenes" (B. XII, p. 100. No. 10), ausgeführt. Trotz einer gewissen Derbheit und Flüchtigkeit der Zeichnung und dem fühlbaren Mangel an Formenverständnis ist in den sehr seltenen frühen und scharfen Drucken auf starkem Papier die Wirkung dieser Bilder in einer gewissen Entfernung sehr plastisch und dekorativ, im Gesamteindruck besonders die Farben sehr reizvoll. Offenbar sollten sie als billiger Schmuck von Räumen dienen und Gemälde in Helldunkeltechnik ersetzen.

Für Parmigianinos unbestimmte, fliessende Formen und für seine Zeichenmanier war diese Helldunkeltechnik wie geschaffen. Seine Entwürfe sind deshalb von den Holzschneidern besonders bevorzugt worden. Er hat sich augenscheinlich selber für den Farbenholzschnitt lebhaft interessiert, wie er ja auch als der erste die in mancher Hinsicht verwandte Radierung selber gepflegt hat. Vasari behauptet sogar, dass er den „Diogenes" eigenhändig geschnitten habe, allerdings irrtümlich, da das Blatt tatsächlich die Bezeichnung Ugos da Carpi trägt. Er soll auch seinen Schüler Antonio da Trento in dieser Technik unterwiesen haben, um von ihm seine Zeichnungen in Farbenholzschnitt vervielfältigen zu lassen. Antonio, der ohne Zweifel mit dem Radierer der Schule von Fontainebleau, Antonio Fantuzzi, von dem oben die Rede war, identisch ist, lohnte das Vertrauen des Meisters schlecht. Er stahl ihm die vorbereiteten Platten und Drucke und eine Anzahl von Zeichnungen und machte sich damit aus dem Staube. In den Jahren 1537—1540 ist er in Fontainebleau tätig, seine Zusammenarbeit mit Parmigianino wird also in die dreissiger Jahre fallen. Fast

Digitized by Google

alle seine Farbenholzschnitte sind nach Entwürfen Parmigianinos hergestellt. Nur zwei von ihnen, Johannes der Täufer (B. XII, p. 73, No. 17) und der Lautenspieler (B. XII, p. 143, No. 3) sind mit seinem aus A und T zusammengesetzten Monogramm bezeichnet. Vasari erwähnt noch das Martyrium der heiligen Peter und Paul (B. XII, p. 79, No. 28), sein Hauptwerk, die tiburtinische Sybille (B. XII, p. 90, No. 7) und einen nackten, sitzenden, vom Rücken gesehenen Jüngling (B. XII, p. 148, No. 13). Mehrere dieser Blätter sind ausser mit der Strichplatte nur mit einer Tonplatte, nur wenige mit drei Platten gedruckt.

Wie Antonio Fantuzzi schliesst sich auch Giuseppe Nicolò Vicentino, der ebenfalls ein Schüler Parmigianinos war, in seiner Technik eng an Ugo da Carpi an, so dass, zumal die guten Drucke sehr selten sind und die Verschiedenheiten des Abdrucks die Wirkung hier besonders stark mitbestimmen, eine sichere Verteilung der nicht bezeichneten Blätter unter diese drei ersten italienischen Farbenholzschneider sehr schwierig ist. Bezeichnet sind von Gius. Nic. Vicentinos Werken nur wenige, z. B. die Flucht der Cloelia, nach Maturino (B. XII, p. 96, No. 5: Jos' Nic' Vicent'), die Madonna mit Heiligen nach Parmigianino (B. XII, p. 64, No. 23: F. P. Nic. Vicentino T.) und Christus die Aussätzigen heilend, nach Parmigianino (B. XII, p. 39, No. 15: Joseph Nicolaus Vicentinus). Dem Charakter ihrer Vorlagen von der Hand Parmigianinos entsprechend sind in den Blättern dieser beiden Holzschneider die Linien, ganz wie in den Radierungen ihres Meisters, fliessender und weichlicher als bei Ugo da Carpi. Des Vicentiners Farbentöne bilden breitere, derbere Flecken mit starken Gegensätzen, in Antonios zumeist nur mit der Strich- und einer Tonplatte hergestellten Arbeiten sind die Linien dünner, schärfer und enger. Besonders deutlich tritt der Unterschied ihrer Manieren in den Farbenholzschnitten, die sie beide nach Parmigianinos Sibylla tiburtina ausgeführt haben, hervor.

Nach diesen drei ältesten italienischen Meistern des Farbenholzschnittes, neben denen allerdings auch noch andere, uns unbekannte, tätig gewesen sein müssen, begegnet uns erst am Ende des Jahrhunderts wieder eine hervorstechende Persönlichkeit auf diesem Gebiete in Andrea Andreani aus Mantua. Die Datierungen seiner Holzschnitte, die von 1584 bis 1610 gehen, umschreiben, wie es scheint, annähernd die Zeit seiner Tätigkeit. Wir finden Andreani, der seine Kunst in Oberitalien, vielleicht in Bologna erlernt hatte, zuerst in Florenz, wo er 1584 und 1585 einige grosse Farbenholzschnitte nach der Gruppe Giovannis da Bologna, dem Raube der Sabinerinnen, andere nach

Digitized by Google

Raffaello da Reggio und Ligozzi ausführte. In den folgenden Jahren hielt er sich in Siena auf, hauptsächlich um die grossen von Beccafumi entworfenen Fussbodenmosaiken des Domes nachzubilden (B. XII, p. 24, No. 4), 1586 gab er die Holzschnitte mit Eva und dem Opfer Abrahams in zehn Blättern, 1590 die Darstellung mit Moses und der Anbetung des goldenen Kalbes in zwölf Blättern heraus, 1591 die Kreuztragung, zwei Madonnen und besonders die einen Totenschädel betrachtende Frau nach Casolano (B. XII, p. 148, No. 114), die anziehendste seiner Schöpfungen. Die Allegorie des Todes nach Fortunio (B. XII, p. 135, No. 15) entstand 1598. Dann wurde er nach Mantua berufen, um Mantegnas berühmten Triumph Caesars in Helldunkelholzschnitt nachzubilden, eine Arbeit, die er 1599 vollendete (B. XII, p. 101, No. 11).

Nach dieser Zeit scheint Andreani nicht mehr selber gearbeitet, sondern vorgezogen zu haben, sich durch die Arbeit anderer bequemer zu bereichern. Er beschäftigte sich von nun an hauptsächlich damit, die Platten der älteren Meister, die er an sich gebracht hatte, wieder abzudrucken und mit seiner Adresse in den Handel zu bringen. Dass er dabei die Namensbezeichnungen der wirklichen Schöpfer aus den Platten entfernte, spricht, wie die ruhmredigen Inschriften auf seinen eigenen Arbeiten, nicht sehr zu gunsten seiner Persönlichkeit.

Als Künstler ist Andreani nach den 40—50 Blättern, die er selber geschnitten hat, keineswegs gering zu schätzen. Gegenüber der freien, skizzenhaften, auf die Entfernung berechneten Manier jener älteren Meister des Farbenholzschnittes ist seine Technik meist sehr regelmässig, sorgfältig und verhältnismässig fein, selbst in Bildern des grössten Formates. Auch in den Tonplatten sind die Lichter in klaren, scharfen Linien, oft in Kreuzlagen ausgeschnitten. Das Zeichnerische kommt also hier, trotz der Freiheit in der Behandlung der Linien wieder mehr zur Geltung. Er bevorzugt matte Töne, grau, graubraun, graugrünlich und verwendet nur selten kräftigere, lackartige Farben, ziegelrot, braungelb, die dann im Druck auch meist fleckig wirken. Es sind von Andreani Farbenholzschnitte erhalten, die die Grösse von Gemälden mit fast lebensgrossen Figuren erreichen, wie z. B. die Beweinung Christi nach Casolano (1593), die offenbar also auch einen Ersatz für Gemälde bilden sollten.

Neben Andreani sind noch Alessandro Ghandini, der einige Blätter in dieser Technik ausgeführt hat, z. B. Christus beim Pharisäer Simon (B. XII, p. 41, No. 18) und eine Madonna nach Parmigianino (B. XII, p. 65, No. 25)

Digitized by Google

und Giovanni Gallo, ein Franzose, der mehrere Blätter nach Marco Pino da Siena geschnitten hat, hervorzuheben.

Nur noch einen bedeutenderen Vertreter hat der italienische Farbenholzschnitt aufzuweisen, der aber schon ganz dem XVII. Jahrhundert angehört und fast nur Kompositionen von Guido Reni in Helldunkel geschnitten hat. Bartolomeo Coriolano, der 1630—1647 in Bologna tätig war, muss hier Erwähnung finden, weil er die Tradition des XVI. Jahrhunderts fortsetzt. Er soll der Sohn des oben genannten, aus Nürnberg eingewanderten Cristoforo Coriolano (Lederer), der für Vasaris „vite" die Bildnisse und für Aldrovandis Ornithologie die Illustrationen geschnitten hat, gewesen sein. Sein Stil ist noch linearer als der Andreanis. Die schwarze Strichplatte ist ganz selbständig und sehr sorgfältig mit viel Innenzeichnung und Kreuzschraffierungen in festen, breiten Linien durchgeführt. Der elegante und weichliche, aber doch empfindungsvolle Charakter der Renischen Kunst ist hier im Anschluss an des Meisters Radierungsstil sehr gut wiedergegeben. Auch die Lichter der Tonplatten sind klar und scharf ausgeschnitten. Die Farben sind milder und nüchterner als die der ältesten Meister, aber weniger matt als die Andreanis. Unter Coriolanos Farbenholzschnitten, die meist nur aus der Strichplatte und einer Tonplatte zusammengesetzt sind und fast alle seinen Namen und das Datum tragen, seien hervorgehoben die Herodias von 1631, die Madonnen (B. XII, p. 52, No. 5—7), der h. Hieronymus (B. XII, p. 83, No. 33) und die Sybillen (B. XII, p. 87, No. 2—5), „Friede und Ueberfluss" (B. XII, p. 131, No. 10), die grosse Gigantenschlacht in vier Blättern (B. XII, p. 113, No. 11 und 12 alle nach Reni).

Der Farbenholzschnitt hat in Italien keine weitere Entwickelung genommen, er ist später überhaupt kaum mehr gepflegt worden. Die Arbeiten des Grafen Antonio Maria Zanetti in Venedig um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts stehen als künstlerische Liebhaberei eines reichen und talentvollen Dilettanten ganz vereinzelt da. Sie sollten auch nur als möglichst getreue Reproduktionen einer Sammlung von Zeichnungen Parmigianinos, die Zanetti besass, dienen. Eine historische Bedeutung haben sie, trotz ihren künstlerischen Verdiensten, ebensowenig wie die Farbenholzschnitte grösseren Massstabes, die der Engländer John Baptist Jackson nach venezianischen Gemälden, nach Tizian, Bassano, Tintoretto, Veronese herstellte. Künstlerisch viel wertvoller als diese Reproduktionen, die sehr hart und nüchtern wirken, sind dagegen einige Landschaften, die Jackson in Farbenholzschnitt ausgeführt hat.

Digitized by Google

Lucas von Leyden. Ornament.

KUPFERSTICH UND HOLZSCHNITT IN DEN NIEDERLANDEN.

FÜR unsere modere Auffassung, die in der Kunst vor allem den reinen und starken Ausdruck selbständigen Naturempfindens sucht, ist das XVI. Jahrhundert in der Entwickelung der niederländischen Kunst keineswegs eine Zeit des Glanzes. Gegenüber dem staunenswerten Scharfsinn der Formenbeobachtung, mit dem die van Eyck im XV. Jahrhundert Epoche machen, bezeichnet die niederländische Kunst des XVI. Jahrhunderts eine Zeit der Depression, des Ueberganges durch die Nachahmung der klassicistischen Formen der italienischen Hochrenaissance zu neuer Selbständigkeit und zu psychologischer Vertiefung, die im XVII. Jahrhundert durch Rembrandt und Rubens erreicht wird.

Fast noch mehr als die Malerei fallen in dieser Epoche die graphischen Künste in den Niederlanden dem mächtigen Einflusse der damals weltbeherrschenden italienischen Kunst zum Opfer. Hier wirken auch noch die technisch vollendeten Meisterwerke der deutschen Kunst, vor allem die Kupferstiche und Holzschnitte Dürers und seiner Nachfolger mit, die niederländischen Künstler von der nationalen Richtung abzulenken. Im XV. Jahrhundert steht

Digitized by Google

der niederländische Bilddruck mit dem deutschen in innigsten Beziehungen, er behauptet aber in allen seinen Werken vollkommene stilistische Selbständigkeit, ja ohne Zweifel gehen sogar viele für die deutsche Graphik wichtigste Anregungen vom Niederrhein aus. Nun aber vermag die markige Kraft und die charaktervolle Unbefangenheit der niederländischen Meister dem vereinten Ansturme der italienischen und der deutschen Einflüsse nicht mehr Stand zu halten. Durch literarische Studien der Antike und durch regen persönlichen Verkehr mit dem Süden war den italienischen Formenidealen und ihrem geistigen Gehalte schon seit langem der Boden bereitet worden.

Ganz charakteristisch zeigt sich die unwiderstehliche Gewalt dieser Mächte fremden Geistes in ihrer Wirkung auf eines der allerstärksten Talente, die das XVI. Jahrhundert in den Niederlanden hervorgebracht hat, auf einen Künstler, der noch in den Anschauungen des XV. Jahrhunderts aufgewachsen war und noch die ganze rücksichtslose Energie der Naturbeobachtung der alten Schule besass. Auch Lucas von Leyden muss, nachdem er zwanzig Jahre dem Gotte seiner Väter treu gedient hat, dem fremden Götzen opfern. Lucas von Leyden gehört auch als Maler zu den bedeutendsten Meistern der Niederlande, der Schwerpunkt seiner Tätigkeit liegt aber, wenigstens so weit wir sie beurteilen können, noch mehr als die Dürers in seinen Arbeiten für die vervielfältigenden Künste.

Wenn Lucas wirklich, wie berichtet wird, erst 1494 in Leyden geboren ist, so muss er überaus früh reif geworden sein, denn schon der Kupferstich Mohamed und der Mönch (B. 126), der das Datum 1508 trägt, den er also im 15. Lebensjahre ausgeführt hat, lässt eine vollkommene Beherrschung der Formen und der Technik erkennen. Bei einer so lebhaften und sensiblen Künstlernatur dürfte uns das aber nicht allzu sehr Wunder nehmen. Lucas ist jung an Jahren 1533 gestorben. Seine erste Grabstichelarbeit kann dieses älteste seiner datierten Werke aber nicht gewesen sein. Selbst unter den erhaltenen undatierten Kupferstichen sind einige ohne Zweifel noch früher entstanden, z. B. die Ruhe auf der Flucht (B. 38), der Junge mit der Trompete (B. 152), die büssende Magdalena (B. 123), Susanna und die Alten (B. 33). In den Werken der Jahre 1509 und 1510, in der Passion in rundem Format (B. 57—65), in den grossen Darstellungen der Bekehrung Sauli (B. 107 von 1509), des Ecce homo (B. 71 von 1510), der Rückkehr des verlorenen Sohnes (B. 78) u. a. m. steht der Künstler schon auf der Höhe seiner technischen Meisterschaft.

Von seinen quattrocentistischen Vorfahren hat Lucas das starke Gefühl für

Digitized by Google

Fig. 1. Portrait of Ibn Sīnā (Avicenna) from a 16th-century manuscript.

und das Geheimnis der gewaltigen Wirkung, die seine Werke stets auch in den romanischen Ländern ausgeübt haben.

Die Darstellung der Leidenschaft und stark bewegter Handlung gelingt ihm selten, er verfällt dabei leicht in das Theatralische. Er sucht nicht die Handlung zu konzentrieren sondern sie in einzelne Episoden aufzulösen. Seine Stärke liegt in der Schilderung ruhiger Zustände und Stimmungen der Seele. Hierin erreicht er aber oft eine ergreifende Anschaulichkeit der seelischen Vorgänge. Selten ist die beruhigende Wirkung der Musik auf ein von innerer Unruhe gequältes Gemüt einfacher und überzeugender geschildert worden als in dem alten König Saul, dem der plumpe Bauernjunge David auf der Harfe vorspielt (B. 27). Anmut der Erscheinung hat er offenbar nicht wiedergeben können oder wollen, er betont nur das Charakteristische der äusseren Form und des Ausdruckes der Empfindung.

In seinen frühesten Arbeiten ist die Technik leicht tockierend, die feine Schraffierung etwas unruhig und unklar, unsystematisch. Die Modellierung folgt gerne der Längsrichtung der Formen, sie ist oft, besonders im Nackten, ziemlich dürftig und lässt grosse Flächen weiss. In einer Reihe von Stichen erzielt er aber eine sametartige Tiefe der Töne und eine bewunderungswürdige Zartheit der Uebergänge, einen Zusammenschluss der feinen, engen Schraffierungen, der die einzelne Linie fast verschwinden lässt. Diesen weichen Silberglanz zeigt schon der Mohamed von 1508, noch mehr die Susanna (B. 33), der Simson (B. 25), David und Saul (B. 29), Magdalena (B. 123), die h. Familie (B. 85) u. a. m. Farbenreich und hell schimmernd wie das Kolorit seiner Gemälde erscheint auch seine Kupferstichtechnik in den seltenen frühen Abdrücken, die in den tiefen Schatten die volle Frische bewahren. Es kommt ihm technisch augenscheinlich besonders auf ein feines Spiel des Lichtes an, das er im Vordergrunde durch starke Schatten kontrastiert und nach der Tiefe zu sich in duftige, silbrige Töne auflösen lässt. Das Licht scheint beweglich wie die Sonnenstrahlen auf den kleinen, leichten Wellen einer Wasserfläche. Auch hier keine Einheitlichkeit, keine Konzentration der Wirkung nur ein Nebeneinander mannigfaltiger feiner Effekte.

Wie Lucas von Leyden in der Ausbildung seiner Technik von Anfang an sprunghaft und suchend vorgeht, so ist er auch fremden Einflüssen leicht zugänglich. Seit etwa 1515 beginnt er die Kupferstichtechnik Dürers, den er persönlich erst 1520 in Antwerpen kennen lernte, eifrig zu studieren und

Digitized by Google

Fig. 1. Ground truth segmentation of the Lena image. Left: Original image. Right: Segmentation into 5 regions.

Lucas von Leyden. Abraham führt Isaak zur Opferung. Ausschnitt.

Digitized by Google

In seinen Zeichnungen für den Holzschnitt, deren man über 30 kennt, bleibt Lucas der Manier seiner Gemälde und seiner früheren Kupferstiche treu. Durch seine leicht tockierende, breit und flächenhaft schraffierende Zeichenweise wird die Technik des niederländischen Holzschnittes im Sinne der deutschen Manier zu freier Behandlung der Formen durch rundlich modellierende und gekreuzte Strichlagen umgestaltet. In ihrer Vorliebe für Längsschraffierungen, in einer gewissen groben Kernigkeit und kühnen Unregelmässigkeit der Linienzüge bewahrt sie jedoch gegenüber den deutschen Vorbildern noch sehr viel von dem Charakter des alten niederländischen Holzschnittes. Viele dieser breit und tonig den Vorzeichnungen nachgeschnittenen Blätter gehören zu den interessantesten und wirkungsvollsten Werken unseres Meisters, so besonders die beiden Folgen mit Darstellungen der Macht des Weibes über den Mann (Pass. III, p. 8) und Abraham, der Isaak zur Opferung führt (B. 3, s. Abb.).

In seiner Arbeit für den Holzschnitt hat Lucas von Leyden einen Vorgänger oder Genossen von künstlerischer Bedeutung in dem Maler Jacob Corneliszen van Oostsanen gehabt, der eine grosse Anzahl von Blättern mit seiner Marke und den Buchstaben I. A. (Jacobus Amsterdamensis) bezeichnet hat. Nach Daten auf seinen Gemälden und Holzschnitten muss er um 1506—1530 tätig gewesen sein, und zwar vornehmlich in Amsterdam, dessen Wappen er häufig anzubringen liebt. Corneliszen schliesst sich in Zeichnung und Technik unmittelbar an den niederländischen Holzschnitt des XV. Jahrhunderts, wie wir ihn besonders in den Blockbüchern und in den Illustrationen gedruckter Werke kennen gelernt haben, an. Von dem Einfluss der deutschen, Dürerschen Kunst scheint er noch fast ganz unberührt geblieben zu sein. Er zeichnet mit kräftigen Umrissen und schraffiert mit hart absetzenden Massen derber, wenig gebogener Striche, die in den Schatten oft gekreuzt sind. Seine grobe, breite, strichelnde Technik ist dem Charakter seiner vierschrötigen und schwerfälligen Gestalten ganz angemessen. Lucas von Leyden gegenüber erscheint er wesentlich altertümlicher. Wenn er auch nicht entfernt die Kraft und Sicherheit seines grossen Landsmannes besitzt, so ist sein Stil in seiner Eigenart doch nicht ohne Reiz in der Auffassung und in der Detailbehandlung. Sein Werk setzt sich aus mehreren Serien von Passionsdarstellungen, einer in Runden mit Umrahmungen, einer zweiten in Hochformat mit reichen Borduren und anderen kleineren Folgen (s. Abb.), aus Heiligenbildern, historischen und allegorischen Gestalten zusammen.

Digitized by Google

Jan Swart von Groningen (1469—1535) nähert sich in seinem schönen, mit I. S. bezeichneten Holzschnitte, der Predigt Christi am See, viel mehr der Technik und Formgebung der deutschen Meister. In ganz ähnlicher Manier, wenn nicht gar von demselben Holzschneider, sind zwei Blätter nach Hieronymus Bosch van Aken (gest. 1518, s. oben p. 78) ausgeführt, der h. Johannes auf Patmos und die Versuchung des h. Antonius, die 1522 datiert ist. In Amsterdam muss Cornelis Antoniszen (oder Teunissen) um 1536—1547 tätig gewesen sein, da er ausser anderen Holzschnitten und einigen Radierungen auch eine grosse Ansicht dieser Stadt in 12 Blättern herausgegeben hat. Auch der alte Peter Brueghel darf hier erwähnt werden, da ein Holzschnitt, flüchtig mit langen weichlichen Schraffierungen ausgeführt, seinen Namen und das Datum 1560 trägt. Ausser diesem Blatte, das eine Maskerade (die h. drei Könige?) darstellt, hat Brueghel noch andere Zeichnungen für den Holzschnitt geliefert, wie er auch einige Landschaften mit mythologischer Staffage radiert hat.

Jacob Corneliszen. Die Handwaschung Pilati.

In Antwerpen finden wir eine Anzahl recht zierlich und fein gearbeiteter Holzschnitte als Einzelblätter und als Buchillustrationen verwendet. Die Meister, die den grossen aus 21 Blättern zusammengesetzten Stammbaum Kaiser Karls V. und den Triumph des Arztes Jacobus Castricus, eine Reihe von Darstellungen der Jahreszeiten u. a. m. geschnitten haben, scheinen in der Schule Holbeins

Digitized by Google

ausgebildet zu sein. Pieter van der Borcht (1540—1608) nähert sich mehr der französischen Technik. Der bedeutendste Verleger der Antwerpener Bilddruckproduktion war der Formscheider Hans Liefrinck (tätig um 1540—1580).

Neben Barend van Orley hat Jan Gossaert genannt Mabuse (1470 bis 1541) für die Verbreitung der italienischen Renaissanceformen in den Niederlanden besonders erfolgreich gewirkt. Ob Mabuse tatsächlich der Autor einiger ihm zugeschriebenen Radierungen, einer I.M.S. bezeichneten Madonna und einer Verspottung Christi und zweier Holzschnitte, Herkules und Omphale und Kains Brudermord, sei, ist zweifelhaft, jedenfalls aber ist sein stilistischer Einfluss auf die niederländischen Stecher seiner Zeit sehr gross gewesen. Auch Lambert Suavius aus Lüttich (tätig um 1540—1559) bewegt sich durchaus in den Formen der italienischen Kunst. Er hat eine Reihe 1544—1555 datierter Blätter in feiner, enger, nicht reizloser Stechweise nach eigenen Zeichnungen und nach Erfindungen seines Lehrers und Schwagers Lambert Lombard angefertigt. Als Vorbild und als Zeichner für den Kupferstich hat auch Maerten van Heemskerck, der manierierteste unter den niederländischen Manieristen, einen grossen aber nichts weniger als günstigen Einfluss ausgeübt. Zahlreiche Stiche sind nach seinen Erfindungen ausgeführt worden. Besonders eifrig waren hierin Jan van Stalburch und der vielseitige Dirck Volkaert Cuerenhert, der sich aber seinen Ruhm vielmehr als Patriot, Dichter und Komponist der holländischen Nationalhymne erworben hat, denn durch seine wenig anmutenden Stiche im Stile Enea Vicos und Beatricettos.

In einem gewissen Gegensatze zu diesen Künstlern, die sich eng an die führenden niederländischen Maler anschliessen, steht eine Gruppe von Stechern, denen zwar auch die Formen der italienischen Renaissance keineswegs fremd bleiben, die aber doch noch mehr vom nordischen Charakter bewahren, und die besonders in der Technik sich Dürer, die deutschen Kleinmeister und Lucas von Leyden zum Muster nehmen oder gar ihre Werke kopieren. Keiner von ihnen besitzt etwas von der markigen Kraft der alten Niederländer oder von der charaktervollen Originalität des Lucas von Leyden, sie sehen vielmehr ihre Aufgabe hauptsächlich in sorgsamer Detailschilderung und in einer glatten, fein vertreibenden Technik. Man könnte sie wohl als die niederländischen Kleinmeister bezeichnen, zumal sie auch den Ornamentstich eifrig gepflegt haben. Die tüchtigsten Künstler dieser zahlreichen Gruppe sind Allaert Claeszen (tätig um 1520—1555), von dem etwa 140 kleine Stiche bekannt sind,

Digitized by Google

Grössere, figurenreiche Kompositionen hat der Meister mit dem Krebs (Frans Krabbe?) in ganz toniger, enger Manier gestochen. Der feinste und selbständigste dieser Stecher ist der Antwerpener Glasmaler Dirick Jacobsz Vellert (tätig um 1511—1550), den man früher nach seinem Monogramm, D. V. und einem Stern, Dirck van Staren nannte. Es sind von ihm zwei Holzschnitte und 19 zum Teil gestochene, zum Teil radierte Blätter erhalten, die äusserst zart und farbig behandelt sind (s. Abb.).

Aus dieser Gruppe der niederländischen Kleinmeister gehen die grossen flämischen Stecherfamilien hervor, die ihr Augenmerk hauptsächlich auf die Befriedigung des damals, nach der katholischen Restauration, besonders starken Bedarfes an Devotionsdarstellungen richten. Sie arbeiten deshalb ausschliesslich in der solideren und ergiebigeren Grabsticheltechnik und legen den Nachdruck auf das Gegenständliche. Die lehrhafte und erbauliche Bestimmung der Blätter kommt auch in den selten fehlenden Unterschriften zur Geltung. Neben eigenen Zeichnungen benutzen sie Vorlagen der italienisierenden Modemaler wie Maerten de Vos, Frans Floris, Otto Vaenius, Jan van Straeten (Stradanus) und suchen durch glatte, elegante Arbeit ihren Stichen ein gefälliges, den flüchtigen, unkünstlerischen Blick schnell befriedigendes Aussehen zu geben. Selbständiges Formenstudium und Originalität der Auffassung fehlen ihnen fast vollständig. Wir sind deshalb auch nie imstande, die Arbeiten der verschiedenen neben- oder nacheinander tätigen Mitglieder der einzelnen Familien auseinanderzuhalten.

Das ist schon bei der Familie der Collaert der Fall, deren ältestem, bereits um 1520—1540 in Antwerpen tätigem Mitgliede Adriaen wohl eine Reihe der seinem um 1590 arbeitenden Sohne Adriaen zugeschriebenen Stiche angehören mag. Ein jüngerer Sohn Adriaens war Johann (1545—1622?). Eine zweite Antwerpener Stecherfamilie, die in ähnlicher Weise auf die Massenherstellung sauberer Marktware bedacht war, tritt uns in den Galle entgegen, unter denen Philipp (1558—1612 tätig), Theodor, Philipp der Jüngere und Johann die tüchtigsten gewesen zu sein scheinen. Cornelius Galle hat schon einige Blätter nach Rubens gestochen. Bedeutender, wenigstens als Techniker feinsinniger und interessanter sind die Brüder Wierix, Jan (1549—1615), Hieronymus (1553—1619) und Anton (gest. 1624), die im Verein mit anderen Familienmitgliedern und fremden Gesellen in Antwerpen fleissig und sorgsam über 2000 Kupferstiche aller Art hergestellt

Digitized by Google

Mr. Lincoln was born in Hardin County, Kentucky, February 12, 1809. His father, Thomas Lincoln, was a native of Virginia, and his mother, Nancy Hanks, was born in Virginia. His parents were married in Kentucky, and moved to Indiana in 1816. Mr. Lincoln's mother died in Indiana, October 5, 1818. His father married Sarah Bush Johnston, December 2, 1819. Mr. Lincoln moved to Illinois in 1830, and settled in Macon County. He moved to Sangamon County, Illinois, in 1831, and settled in Springfield, Illinois, in 1837. He was admitted to the bar in 1836, and practiced law in Springfield, Illinois, from 1837 to 1861. He was elected to the Illinois House of Representatives in 1834, 1836, 1838, and 1840. He was elected to the United States House of Representatives in 1846, and served from 1847 to 1849. He was elected President of the United States in 1860, and served from 1861 to 1865. He was assassinated April 14, 1865, and died April 15, 1865.

Fig. 1. Left: a cell from the Game of Life. Right: a cell from the Game of Life with a glider.

Fig. 2. Left: a cell from the Game of Life with a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider and a glider gun.

Fig. 3. Left: a cell from the Game of Life with a glider and a glider gun. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, and a glider.

Fig. 4. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 5. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, and a glider.

Fig. 6. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, and a glider.

Fig. 7. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider.

Fig. 8. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider.

Fig. 9. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider.

Fig. 10. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider.

Fig. 11. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider.

Fig. 12. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider.

Fig. 13. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider.

Fig. 14. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider.

Fig. 15. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider.

Fig. 16. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider.

Fig. 17. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider.

Fig. 18. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider.

Fig. 19. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider.

Fig. 20. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider.

Fig. 21. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider.

Fig. 22. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider.

Fig. 23. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 24. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 25. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 26. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 27. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 28. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 29. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 30. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 31. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 32. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 33. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 34. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 35. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 36. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 37. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 38. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 39. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 40. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 41. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 42. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 43. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 44. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 45. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 46. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 47. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 48. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 49. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 50. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 51. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 52. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 53. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 54. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 55. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 56. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 57. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 58. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 59. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 60. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 61. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 62. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 63. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 64. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 65. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 66. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 67. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 68. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 69. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider. Right: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, and a glider.

Fig. 70. Left: a cell from the Game of Life with a glider, a glider gun, a glider, a

Landschaften haben auch Paul Brill (1556—1626), Roeland Savery (1576 bis 1639) u. a. radiert. Wie auf vielen anderen Gebieten bringt auch in der Landschaftsradierung erst das XVII. Jahrhundert für die Niederländer die Erfüllung dessen, was diese Versuche und Bestrebungen versprechen.

Seit der letzten Stilwandlung des Lucas von Leyden hatte der niederländische Kupferstich die Formen der italienischen Hochrenaissance wesentlich durch die alte italienische Technik der Marcantonschule wiederzugeben gesucht. Erst in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts gelingt es, für die schweren, grosszügigen Gestaltungen dieser Kunst neue, entsprechende Liniengefüge zu konstruieren. Die mächtige Muskulatur michelangelesker Bildungen, die starken Hebungen und Senkungen des Tizianschen Kolorits sucht man nun durch die Wucht der einzelnen, stark für sich wirkenden Linie, durch die genährte, in der Mitte stark anschwellende, in kühnem Schwunge die Form rundende Taille zu bemeistern. Aus dieser Technik, die mit ihren massiven, regelmässigen, weiten Linienzügen auch grosse Dimensionen zu bewältigen imstande war, entwickelt sich die akademische Kupferstichmanier, der sogenannte Linienstich, der bis in das XIX. Jahrhundert herrschend geblieben ist. Zunächst ist sie die Vorbereitung für die Aufgaben, die eine neue grosse Kunst im folgenden Jahrhundert dem Grabstichel stellen wird. Wie schon ausgeführt wurde, ist diese Technik das Ergebnis der gemeinsamen Bemühungen italienischer und niederländischer, in Italien tätiger Künstler. Die Carracci und Cornelis Cort teilen sich in den Ruhm dieser stecherischen Errungenschaft. Unter den Niederländern scheinen es vornehmlich holländische Künstler zu sein, denen diese nicht bedeutungslose Wandlung der Stichtechnik zu danken ist, während die flämischen Meister, besonders die Antwerpener, wie wir gesehen haben, die Technik nach anderen Richtungen hin ausbilden.

Cornelis Cort (geb. 1530 in Honn in Holland, gest. 1578 in Rom) soll Schüler des Hieronymus Cock gewesen sein. Vasari misst Cock eine grosse Bedeutung als Stecher bei, wir kennen ihn nur als Radierer und als überaus rührigen Verleger von Kupferstichen verschiedener Art, die zum Teil auch von ihm selber ausgeführt sein mögen. Er hat eine grosse Anzahl von Blättern nach Frans Floris, Heemskerck, nach Brueghel, Architektur- und Ornamentzeichnungen nach Johan Vredeman de Vries und anderen stechen lassen. Unter den zahlreichen Arbeitern, die für seinen Verlag tätig waren, wird sich auch Cornelis Cort befunden haben. Cort, den um 1566 Tizian mit der Reproduktion

Digitized by Google

einiger seiner Gemälde beauftragte, soll der Lehrer Annibale Carraccis im Kupferstich gewesen sein. Er hat eine Reihe von wirkungsvollen Stichen nach Raffael, Michelangelo, Barocci, Giulio Clovio, Francesco und Taddeo Zuccari, dann auch nach Frans Floris und Bartholomaeus Spranger ausgeführt.

In Holland wird das Cortsche und Carraccische System der freien Modellierung durch stark anschwellende Taillen von Hendrik Goltzius und seinen Schülern zur höchsten Virtuosität ausgebildet und mit grossem Geschick zur Reproduktion der beliebtesten zeitgenössischen Kunstwerke verwendet. Goltzius, der 1558 in Mühlbrecht geboren wurde und bis zu seinem Tode 1617 hauptsächlich in Harlem tätig war, geht als Stecher von einem gründlichen Studium der Technik Dürers und Lucas' von Leyden aus, deren Vorzüge er mit den Fortschritten der Italiener zu verbinden sucht, besonders in der Pietà von 1596 und in der Passion (B. 27—38). Als Elektiker hat er von seiner grossen Fertigkeit in der freien Nachahmung nicht nur der Technik sondern auch des Stiles verschiedener Künstler eine glänzende Probe abgelegt in seinen sogenannten sechs Meisterwerken, Stichen im Stile Dürers, Lucas' von Leyden, Raffaels, Baroccis, Parmigianinos und Bassanos. Als Maler ist Goltzius einer der geschicktesten aber auch einer der masslosesten Verehrer des michelangelesken Manierismus. Die Formen seiner Gestalten sind ebenso gesucht, gewunden und geschwollen wie die allegorischen Gedanken, die den Inhalt der Darstellungen bilden.

Als Kupferstecher ist er Virtuose im höchsten Grade, der erste eigentliche Virtuose, der uns in der Geschichte des Kupferstiches begegnet, der Stammvater einer langen Reihe. Mit seiner ausserordentlich sicheren und regelmässigen Stichelführung weiss er den skulptorischen Charakter, die Marmorglätte der Formen eigener und fremder Gestalten mit Meisterschaft wiederzugeben, freilich meist mit Aufopferung des Gehaltes an ursprünglicher Empfindung. Die Beweglichkeit seines Grabstichels, der den feinsten Erhebungen der Oberfläche folgt und die einzelnen, verschieden gerichteten Taillengruppen vorzüglich zusammenzuschliessen versteht, ist bewunderungswürdig. Seine Technik ist überall von blendendem Glanz und besitzt oft auch hohe malerische Qualitäten.

Goltzius hat über 300 meist ansehnlich grosse Stiche nach eigenen Kompositionen (s. Abb.) und nach Gemälden italienischer und niederländischer Meister, wie Ag. Carracci, Palma, Caravaggio, Rosso, nach Spranger, De Vos, Jan van Straeten ausgeführt. Der künstlerisch wertvollste Teil seiner stecherischen

Digitized by Google

schnitten herausgegeben, die ausser mit der sehr kräftig und frei gezeichneten Umrissplatte meist noch mit zwei Tonplatten gedruckt sind, also in der Art der deutschen Arbeiten des Lucas Cranach, Burgkmair und Baldung. Besonders wirkungsvoll sind einige Landschaften, die in dieser Technik ausgeführt sind (s. Abb.). Nach Zeichnungen von Goltzius hat auch Christoph von Sichem

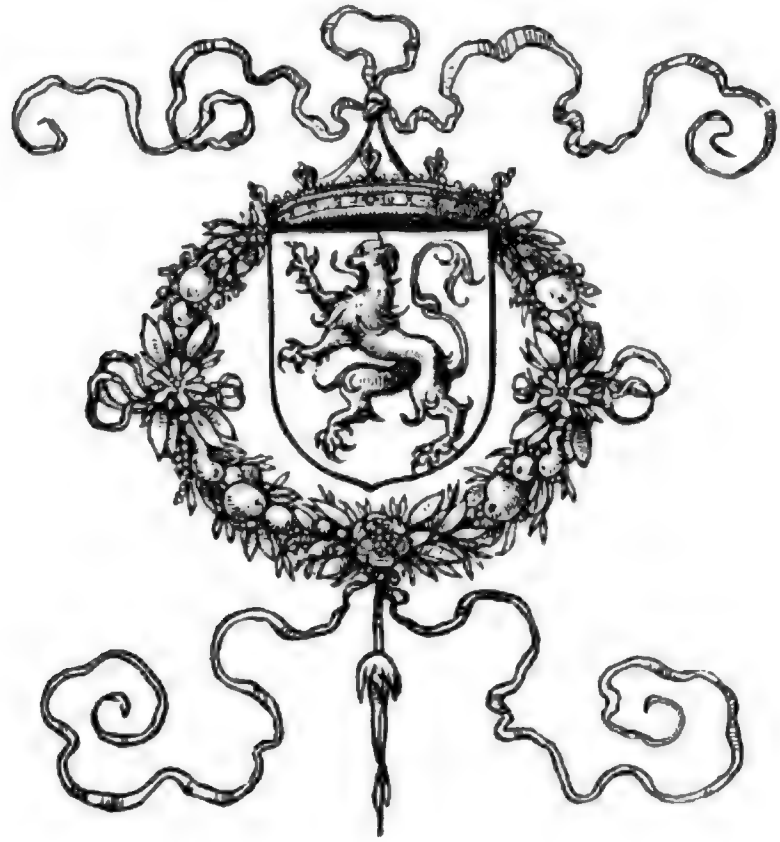
Hendrik Goltzius. Landschaft. B. 224. [Strichplatte.

eine Reihe von Holzschnitten in mehr regelmässiger, kupferstichähnlicher Technik hergestellt.

An Goltzius schliesst sich eine zahlreiche und fruchtbare Kupferstecherschule an, die in seinem Stil und vielfach auch nach seinen Zeichnungen weiterarbeitet, ohne aber wesentlich Neues oder Besseres zu leisten. An erster Stelle ist Goltzius' Stiefsohn und Schüler Jacob Matham (1571—1631) zu nennen, dann Jan Saenredam (1565—1607), Bartholomaeus Dolendo (geb. um

Digitized by Google

1580) und Jacob de Gheyn (1565—15). Von Abraham Bloemaert (1564 bis 1651 Utrecht), sind nur einige freie, breite Radierungen bekannt, er hat aber den Stechern zahlreiche Vorlagen geliefert und so auch für den Stich eine gewisse Bedeutung gewonnen. Einzelne Radierungen nach seinen Kompositionen sind mit farbigen Holzschnitt-Tonplatten unterdruckt. Mit Jan Muller (tätig 1598—1625), einem der glänzendsten Virtuosen des Grabstichels und mit Abrahams Söhnen Frederik (geb. um 1600) und Cornelis Bloemaert (1603—1680), der besonders durch seinen Einfluss auf den französischen Kupferstich wichtig ist, tritt die Schule des Goltzius schon in das XVII. Jahrhundert ein, in dem sie durch Rubens zu ganz neuen Aufgaben berufen wird und eine vollständige Umgestaltung erfährt.



Digitized by Google

Vorläufig ist nun aber die Anlehnung an die Formen und Vorbilder der italienischen Kunst so stark, dass die Selbständigkeit der durchgehends auch wenig bedeutenden französischen Stecher noch sehr gering bleibt. Einige Künstler französischer Nationalität sind deshalb mit mehr oder weniger Berechtigung immer ohne weiteres zur italienischen Schule gerechnet worden. Stecher wie die beiden Lothringer Nicolo Beatricetto aus Lunéville und Nicolo della Casa gehen in der Tat vollständig in der italienischen Schule auf (s. oben S. 267). Dagegen ist der französische Stilcharakter eines anderen Stechers, der bisher fast immer als Italiener galt, neuerdings mit Recht zur Geltung gebracht worden. Seiner stecherischen Ausbildung nach ist Georges Reverdy aus Lyon, den man bisher Gasparo oder Cesare Reverdino zu nennen pflegte, allerdings durchaus Italiener, er ist auch sicher in Turin tätig gewesen und hat mehrere Blätter nach italienischen Vorbildern gestochen. Erst später, als er sich in Lyon und Paris angesiedelt hatte, tritt in der Wahl der Gegenstände und in den Kompositionen mit kleinen Figuren und reichen Architekturhintergründen und auch in den Formen das französische Element stärker hervor. Ein Stich seiner italienischen Manier ist 1531, einer in seinem späteren Stil 1554 datiert.

Reverdy hat an einer Folge von kleinen, runden Stichen mit Darstellungen aus dem neuen Testament mitgearbeitet, die ihm und zwei anderen Lyoner Stechern, Jean Gourmont und dem Monogrammisten CC (Claude Corneille?) wahrscheinlich von dem Verleger Balthazar Arnoullet in Auftrag gegeben worden waren. Von Claude Corneille kennen wir ausser anderen Stichen eine Folge von recht dürftigen Bildnissen der französischen Könige, die Arnoullet 1546 in Lyon unter dem Titel „epitomes des roys de France“ veröffentlichte. Der Maler und Goldschmied Jean Gourmont, der 1506 in Paris als Buchdrucker und 1522—1526 in Lyon als Stecher arbeitet, und von dem der Louvre ein feines Bildchen besitzt, folgt ebenfalls italienischen, besonders raffaelischen Vorbildern. Seine h. Barbara (R. D. 10) ist nach Marcanton kopiert, die Verlobung der h. Catharina (R. D. 8) gibt eine Komposition Raffaels wieder. Er weiss seinen Arbeiten eine gewisse Anmut und Gefälligkeit der Form und seiner Technik durch feine, enge Strichlagen einen metallischen Glanz zu geben und erinnert hierin oft an die deutschen Kleinmeister (s. Abb. S. 326). Gourmont hat auch für den Holzschnitt gezeichnet. In diese Gruppe gehört ausser anderen schwachen Stechern auch Noël Garnier, der zwei Figurenalphabete gestochen und einige Blätter nach Dürer, Beham und Pencz kopiert hat.

Künstlerisch etwas anspruchsvoller, aber doch nicht viel leistungsfähiger tritt der Kupferstich in den Werken des Jean Duvet auf, der 1485 in Langres geboren wurde und vielleicht noch etwas älter ist als die vorher genannten Stecher. Er hat Dürers Werke studiert und benutzt sie nicht selten. Vornehmlich aber steht auch er im Banne der italienischen Kunst, und zwar verwendet er nicht nur Motive aus Kompositionen von Raffael, Mantegna und Leonardo, er hat auch die im Anfange des XVI. Jahrhunderts in Mailand übliche Kupferstichtechnik so geschickt nachzuahmen gewusst, dass mehrere Arbeiten eines mailändischen Künstlers ihm zugeschrieben werden konnten. Er modelliert ähnlich wie die Mailänder die Formen innerhalb der etwas unsauber gezeichneten Umrisse mit Massen von kurzen, rundlichen Strichelchen, die aber bei ihm viel unklarer und unruhiger wirken als bei jenen Stechern. Typen und Gewandbehandlung zeigen oft leonardeske Formen. Sein Hauptwerk ist eine Folge von 24 Bildern zur Apokalypse, trotz vielfachen Entlehnungen sehr selbständig und inhaltreich in der Erfindung. Interessant sind auch einige Darstellungen der Legende vom Fange des Einhorns, die allegorische Anspielungen auf die Liebesgeschichte Heinrichs II. und der Diane de Poitiers zu enthalten scheinen. Dem Reichtum und der Beweglichkeit seiner Phantasie steht aber nicht eine entsprechende Herrschaft über die Formen, die in der Struktur und in den Details recht mangelhaft sind, zur Seite (s. Abb.).

Jean Duvet. Judas. Ausschnitt aus dem Blatte B. 11.

Digitized by Google

Für die weitere Entwickelung des französischen Kupferstiches im XVI. Jahrhundert sind diese vereinzelten Ansätze, die aus der Nachahmung italienischer Technik entspringen, ohne wesentliche Bedeutung. Sie nimmt vielmehr ihren Ausgangspunkt von dem breiten Strome neuer künstlerischer Formen, die allerdings auch von Italien her in Frankreich eindringen, die aber hier eine dem nationalen Charakter, oder wenigstens den höfischen Vorstellungen und Forderungen entsprechende Umgestaltung erfahren. Die Schule von Fontainebleau, die sich um die von König Franz I. zur Ausschmückung des Schlosses herangezogenen italienischen Meister bildet, ist die Wiege auch der graphischen Künste der französischen Renaissance. Einflussreicher als der zuerst vom Könige berufene Giov. Batt. Rosso, „Maître Roux", der Vertreter des michelangelesken Manierismus, wurde für die französische Kunst Francesco Primaticcio, mit dem die Kunstweise Parmigianinos in Frankreich eindringt. Dem Sinn der Franzosen für Zierlichkeit und zarte erotische Empfindung ist die Kunst des Parmenser Meisters innig verwandt, sie hat auch eigentlich in Frankreich mehr als in Italien ihre Verbreitung und Weiterbildung gefunden.

Auch in der Pflege der Radierung ist Parmigianino, der in Italien sich zuerst für diese Technik interessiert hat, das Vorbild des Künstlerkreises von Fontainebleau geworden. Die italienischen Mitarbeiter Primaticcios, die sich, wie Antonio Fantuzzi, Ruggieri da Bologna, wie der in Deventer geborene, aber in Italien ausgebildete Leonard Tiry mit der Vervielfältigung seiner Kompositionen befassen, sind schon oben erwähnt worden. Die französischen Gehilfen und Schüler des italienischen Meisters sind wenig bekannt und wohl auch zumeist unbedeutend gewesen. Man darf aber doch Künstler wie den Emailleur Léonard Limousin (um 1544), den Maler Geoffroy Dumonstier (tätig um 1543—1547), René Boyvin d'Angers (tätig um 1563—1580), Jacques Prévost de Gray (tätig um 1535—1547), Marc Duval du Mans (gest. 1581), Etienne Du Pérac (gest. 1601), den Schilderer Roms, u. a. m. zu den Radierern, die aus diesem Kreise hervorgegangen sind, rechnen.

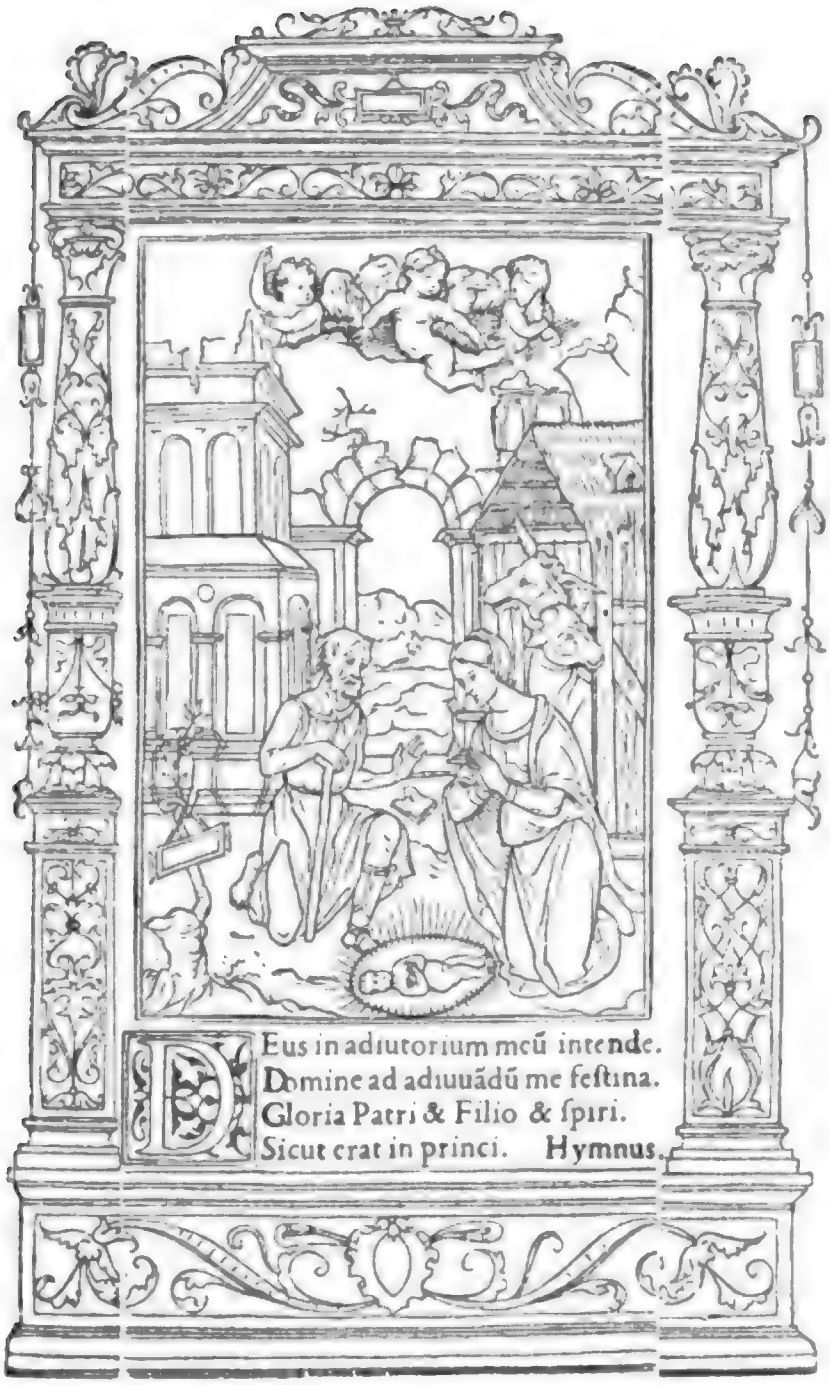
Aber auch bei bedeutenderen und selbständigeren Künstlern, die nicht unmittelbar zur Schule gehören, lässt sich der stärkste Einfluss der Kunst von Fontainebleau nicht verkennen. An erster Stelle kann hier Jean Cousin, der tüchtigste und vielseitigste unter den französischen Künstlern dieser Zeit genannt werden. Er ist 1500 oder 1501 in Soucy bei Sens geboren und 1589 oder 1590 gestorben. Als Architekt, als Bildhauer, Maler, Glas- und Miniaturmaler

Digitized by Google

und auch als Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt hat er gleich Vorzügliches geleistet. Mehr noch als die Italiener von Fontainebleau dies schon zu tun sich genötigt sahen, gestaltet Cousin die fremden Formen nach dem französischen Geschmacke um. Seine Ideale sind die geschmeidigen Cavaliere und die graziösen Damen des Hofes, eine Diana von Poitiers, ihre Eleganz und ihr Luxus im Schmuck der Person und der Umgebung. Den schlanken, sinnlichen Formen Parmigianinos gibt er jene anmutvolle Unbefangenheit des Ausdruckes, die die Franzosen als echt französische Naivität zu bezeichnen lieben. In der Ausführung folgt er der traditionellen Vorliebe für höchste Zierlichkeit und miniaturartig feine Ausführung aller Formen, des Schmuckes und der landschaftlichen Hintergründe. Unter den wenigen, äusserst seltenen Radierungen, die man Cousin zuschreibt, sind eine Verkündigung (R. D. 1) und eine Beweinung Christi (R. D. 2) mit seinem Namen bezeichnet, einige andere Blätter werden nur aus stilistischen Gründen zu seinem Werke gerechnet. Sehr gross ist die Zahl der Holzschnitte, zu denen er die Zeichnungen geliefert haben soll, aber auch hier sind nur wenige Arbeiten sicher beglaubigt. Ihr Stil knüpft unmittelbar an die französische Tradition an.

Schon vor Cousin hatte man die alte, mittlerweile stark verknöcherte Technik des französischen Holzschnittes durch die Nachahmung fremder Formen mit Erfolg zu modernisieren versucht. In Lyon waren es zum grössten Teil deutsche Holz- und Metallschneider, die für die Verleger arbeiteten, wie überhaupt hier viele von deutschen Druckern gekaufte oder entliehene Stöcke verwendet wurden. Für die Ausgaben der Bibel und des „hortulus animae", die Johannes Clein in Lyon für Koburger druckte, wurden ihm die Holzschnitte von Springinklee und anderen Nürnberger Künstlern direkt geliefert. Daneben werden zahlreiche venezianische Holzschnitte in der glatten französischen Manier kopiert. Von grösster Bedeutung ist dann die Veröffentlichung der Holbeinschen Bibel- und Totentanzbilder in Lyon. Sie werden häufig neu gedruckt, kopiert und benutzt. Baseler Arbeiter der Holbeinschule beherrschen, wie es scheint, einige Zeit fast vollständig die Lyoner Buchillustration. Neben anderen scheint z. B. der Baseler Meister I. F. (Jacob Faber?) hier tätig zu sein. In Lyoner Drucken, z. B. in der Bibel von 1540, in den „horae in laudem B. V. Mariae" (1548, Lyon, Mathias Bonhomme) findet man viele Holz- oder Metallschnitte mit seinem Zeichen. Einzelne Stücke unter den sehr zahlreichen Erzeugnissen dieser Zeit, besonders einige kleine Bildnisse, wie das des Nicolas Bourbon von 1535, sind würdige Nachfolger der Baseler Meisterwerke.

Digitized by Google



Geoffroy Tory. Aus dem Livre d'heures, Paris 1531.

Digitized by Google

Die Anregung zu einer neuen, künstlerisch wertvollen Stilbildung geht von Geoffroy Tory aus, der mit viel Geschick und Geschmack die alte feine französische Technik den Formen, die er der italienischen Renaissancekunst entlehnt, anzupassen weiss. Tory, der 1480 in Bourges geboren wurde und 1533 in Paris starb, ist ein lebhaftes vielseitiges Talent, als Künstler phantasiebegabt, geschmackvoll und sorgsam, als Gelehrter und Schriftsteller ein etwas wirrer Kopf. In seinem Buche das er „Champ fleury" betitelte und 1529 in Paris herausgab, ruft er alle Götter des Olymp und alle geheimsten Wissenschaften zu Hilfe, um die Konstruktion der römischen Buchstaben nach den mathematischen Gesetzen der Proportion darlegen zu können. Sein Verdienst ist ein rein künstlerisches in der Reform der Buchstaben wie in der Einführung der Renaissanceformen in die französische Buchillustration.

Tory ist lange in Italien gewesen und hat die Kunst an der Quelle eifrig und mit Erfolg studiert. Seit 1518 ist er in Paris als Holzschneider oder Zeichner für den Holzschnitt und als Buchdrucker tätig. Seine Drucke gehören zu den vorzüglichsten Meisterwerken der Buchausstattung. Das Doppelkreuz, das sogenannte lothringische Kreuz, das für sein Monogramm gehalten wird, findet sich auch auf Arbeiten anderer und späterer Künstler, es könnte höchstens die Marke einer Holzschneider-Werkstatt gewesen sein. Das Emblem des „pot cassé", das er als Druckerzeichen in seinen Büchern verwendet, ist bezeichnend für die bei ihm besonders starke Vorliebe für die Häufung von dunklen Allegorien und Anspielungen durch allerhand Gegenstände. Tory arbeitete zuerst für andere Drucker, besonders für Simon de Colines, dem er die reizenden Bilder und Umrahmungen für seine „heures" in gross 8° von 1524 und 1525 lieferte, dann hat er im eigenen Verlage eine Reihe von reich verzierten Büchern herausgegeben, so 1527 zwei verschiedene Ausgaben der „horae B. Mariae", eine in 8° in römischen Typen mit schmalen Ornamentleisten um jede Seite und eine zweite in 4° in gotischen Typen mit Umrahmungen aus Blumen und Tieren. Höchst zierlich und reich an antiken Motiven sind die ornamentalen Einfassungen und die architektonisch umrahmten Bilder der Ausgabe der „horae" von 1531 (s. Abb.). Unter Torys anderen Drucken ragt die französische Uebersetzung des Diodor, die erst nach seinem Tode 1535, herauskam, hervor. Von Einzelblättern ist die grosse Allegorie auf die christliche Erlösung zu erwähnen.

Tory zeichnet nicht immer sehr korrekt, seine schlanken Gestalten sind aber stets lebendig und anmutig, die Kompositionen geschickt und reich an

Digitized by Google

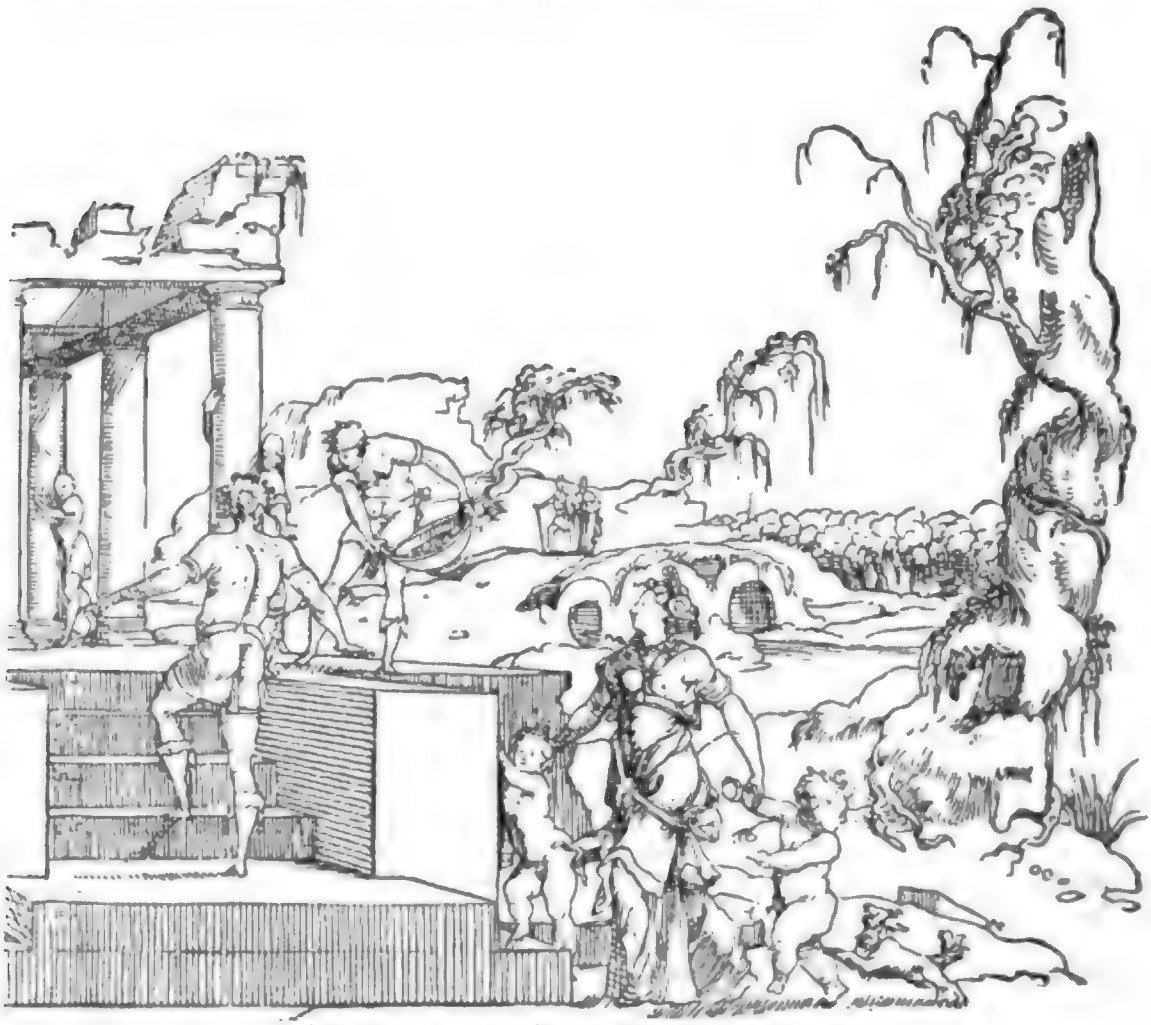
anziehenden Details. Seine Holzschnitte sind zum Teil in Schraffierungsmanier, die aber freier und kräftiger ist als die ältere französische, andere fast nur in leichten, weichen und beweglichen Umrissen geschnitten. In seiner entzückend feinen und abwechslungreichen Ornamentik lehnt sich Tory an italienische Vorbilder, besonders an den Venezianer Polifilo von 1499 an, er verschmäht aber keineswegs, den alten Dekorationsstil der miniierten livres d'heures, deren Umrahmungen aus über den Grund ausgestreuten Blumen und Tieren bestehen, nachzuahmen. Er selber nennt diese Art der Verzierung merkwürdiger Weise: „à la moderne". Torys Druckerei und sein Signet wird nach seinem Tode von Olivier Mallard weitergeführt. Seine Schüler und Gehilfen arbeiten offenbar noch längere Zeit in seinem Stil für Drucker wie Simon de Colines, François Regnault, Tilman Kerver, für die Estienne und andere.

An diese von Geoffroy Tory geschaffene, echt französche Holzschnitttechnik von zierlicher Sauberkeit und eleganter Rundung der Linien schliesst sich unmittelbar an, was Jean Cousin und seine Nachfolger nach ihren Zeichnungen in Holz haben schneiden lassen. Mit Sicherheit können nur die Illustrationen der beiden von ihm selber herausgegebenen Lehrbücher für Künstler, des „livre de perspective" von 1560 (s. Abb.) und des „livre de portraicture" von 1571 als Arbeiten Cousins für den Holzschnitt bezeichnet werden. Beide Bücher waren lange als die grundlegenden Lehrbücher in zahlreichen Auflagen verbreitet. Die Holzschnitte des „livre de perspective" sind der Vorrede zufolge von Aubin Olivier und seinem Schwager Jean Le Royer ausgeführt worden. Als Cousins Werk werden vielfach auch die Zeichnungen zum „entrée de Henri II à Paris" von 1549, dem prächtigsten und feinsten Meisterstück des französischen Holzschnittes bezeichnet, jedenfalls werden sie ihm mit grösserer Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben sein als Claude Corneille oder anderen Künstlern. Weitere Holzschnittwerke, die man mit Cousin in Verbindung bringen zu können glaubt, sind z. B. die „tapisserie de l'église chrétienne" (Paris 1546), der „eloge et tombeau de Henri II" (1560), die „figures de la Bible", die meist nur aus späteren Ausgaben von Jean Leclerc bekannt sind, und endlich eine Reihe von Blättern des „livre de lingerie comp. par M. Dominique de Sera" (Paris, H. de Marnef 1584). Die Zeichnungen in diesen Werken zeigen jedenfalls den Stil des Meisters, die weiche Eleganz seiner Gestalten und die pikante Manieriertheit seiner Formen.

Die Technik dieser Arbeiten wetteifert mit der Torys in Sorgfalt und Feinheit der Linien und im Reichtum und Geschmack der Ornamentik, übertrifft

Digitized by Google

sie an Freiheit und Breite der Formgebung. Die Zeichnung ist vornehmlich in zartem Umrissschnitt ausgeführt, die Schraffierungen werden spärlich verwendet und bei aller Freiheit der Anlage sehr glatt und regelmässig geführt, so dass der Eindruck licht und in allen Schatten klar ist. Malerischer und



Jean Cousin. Aus dem Livre de perspective. Paris 1560.

farbiger sind die Bibelbilder behandelt, die fast an einer Ueberfülle der Komposition, der landschaftlichen und architektonischen Motive leiden. Jean Cousins eleganter und manierierter Stil wird von einer Reihe meist unbekannter Künstler fortgesetzt. Der berühmte Architekt und Bildhauer des Louvre Jean Goujon (gest. 1572) hat eine Anzahl der Illustrationen zu Jean Martins Vitruvübersetzung (Paris, Jacques Gazeau, 1547) gezeichnet. Ihm schreibt man auch die Nach-

Digitized by Google

schnitte nach den Illustrationen der Hypnerotomachie für die französische Ausgabe von 1554 (Paris, Jacques Kerver) zu, die allerdings von anderen, mit ebenso schwachen Argumenten, auch für Jean Cousin in Anspruch genommen werden.

In Lyon entfaltet Bernard Salomon, genannt le petit Bernard (geb. um 1508, gest. 1561), der vielleicht ein Schüler Cousins, jedenfalls ein Nachahmer der Kunst von Fontaineblau gewesen ist, eine überaus fruchtbare und erfolgreiche Tätigkeit als Illustrator im Dienste des Verlegers Jean de Tournes. Beim Einzuge König Heinrichs II. in Lyon und bei anderen, ähnlichen Gelegenheiten wurde er mit der Herstellung der Festdekorationen betraut. Salomon ist ein leichtes, bewegliches Talent, weniger ernst und gründlich, überhaupt weniger vielseitig und bedeutend als Cousin. Seine überschlanken und allzu zierlichen Figuren sind oft stark verzeichnet und sehr manieriert. Es ist der Gesamteindruck, die geschickte und reizvolle Verbindung der Figuren mit den fein ausgeführten Hintergründen, was uns in diesen kleinen Bildchen besticht. Bei aller Leichtigkeit der Strichführung sind doch die feinsten Details klar und sorgfältig ausgearbeitet und schraffiert. Der leichte, muntere Fluss der Erfindung des Künstlers und die gefällige Grazie seines Erzählertalentes schaffen einen neuen Illustrationsstil, der in der lebendigen Gesprächigkeit seiner bildlichen und ornamentalen Motive den Text fast zu verdrängen droht. In der Tat lassen Bilder und Umrahmungen meist nur noch den Platz für Ueberschriften und erklärende Verse übrig. Der Reichtum der Ornamentik ist so erstaunlich wie die Exaktheit und die zierliche Sorgfalt der Ausführung. Mauresken wechseln mit architektonischen und Groteskenformen, die mit bizarren Tier- und Menschengestalten belebt sind. In der Zartheit und Schärfe der Linien wetteifert hier die Technik oft mit der Radierung. Die Ausführung der Bilder steht nicht immer auf der gleichen Höhe, da sie offenbar verschiedenen Händen oder Werkstätten anvertraut war.

Die vorzüglichsten Arbeiten Salomons sind ausser einzelnen Titelumrahmungen und Autorportraits die Bilderfolgen zu Petrarca und zu Alciats Emblemen (1547), die „quadrins de la Bible et figures du nouveau testament“ (1553, s. Abb.), die „metamorphose d'Ovide figurée“ (1557) und die „hymnes du temps“ von 1560, seine letzte Arbeit, in der sein Name in der Vorrede genannt wird. Der Erfolg dieser Illustrationswerke ist sehr gross gewesen, sie sind in vielen Ausgaben verbreitet worden und haben vielfach als Vorbilder für kunstgewerbliche Arbeiten gedient.

Eine grosse Anzahl von Kopisten und zum Teil vortrefflichen Nachahmern folgt den Spuren Salomons. Mit Namen kennen wir nur Pierre Eskrich, der sich auch Pierre Vase nennt und wohl auch mit dem Meister P. V., dessen Holzschnitten wir in den „horae" des Matthias Bonhomme von 1548 und in Rovilles Ausgabe der „emblèmes" des Alciate von 1549 begegnen, identisch ist. Eskrich ist als Sohn eines Deutschen, Jacob Krug aus Freiburg, in Paris geboren, arbeitet seit 1552 in Genf, dann seit 1564 in Lyon, wohin man ihn bei Gelegenheit des Einzuges König Karls IX. hatte kommen lassen, als Maler und Illustrator und stirbt dort nach 1590. Ein solcher in jener Zeit keineswegs ungewöhnlicher Lebensgang erklärt viele uns merkwürdige und rätselhafte Stilmischungen und Eigentümlichkeiten der älteren Kunst. Mit seinem vollen Namen sind einige Holzschnitte bezeichnet, die er 1566 und 1568 ausgeführt hat, und die Barthélemi Honorati 1585 für seine Bibel verwendet hat. Zu Eskrichs Arbeiten gehören die Illustrationen zur französischen Ausgabe von Münsters Kosmographie von 1575, zu Claude Guichards „funérailles des Romains, Grecs" (Lyon, I. de Tournes 1581), die zu Guillaume Rovilles Bibelausgabe von 1569, und vielleicht auch die grosse, aus 12 Tafeln zusammengesetzte satirische „mappemonde papistique", deren erste Ausgabe 1566 erschien.

Bernard Salomon. Aus den Quadrins de la Bible. Lyon 1558.

Pierre Woeiriot de Bouzey (geb. in Lothringen 1532, gest. nach 1596), der wie Cousin in Kupfer gestochen und für den Holzschnitt gezeichnet hat, führt uns wieder zum Kupferstich zurück. In seinen Holzschnitten steht er Cousin und Bernard Salomon ganz nahe. Das zeigen die 31, zum Teil mit seinem Monogramm versehenen reizvollen Bildchen für die 1566 in Lyon von den Erben Jacob Juntas gedruckte Ausgabe der „antiquitates iudaicae" des Flavius Josephus und das Titelblatt zu Claudio Cortes „cavalerizzo" von 1573

Digitized by Google

Gott Vater, die als unkörperhaft charakterisiert werden sollen, bildet er öfter in der Art Giulio Campagnolas ausschliesslich mit feinen Punkten, die er auch sonst in den Uebergängen viel verwendet. Er sucht von überall her Vorbilder zusammen, besonders aus den Stichen Marcantons, aus Kompositionen italienischer Meister und der Künstler von Fontainebleau und reduziert sie auf ein winziges Format, das sie zur direkten Verwendung als Vorlagen für Kleinkünstler sehr geeignet macht. Allegorische Gestalten in reicher landschaftlicher Umgebung oder in architektonischen Umrahmungen, Ornamente mit Grottesken und dergleichen bilden den Hauptbestandteil seines Werkes von etwa 450 Blättern, nur selten hat er, wie in der Goldschmiedewerkstätte (R. D. 266, s. Abb.), auch Gegenstände aus dem gewöhnlichen Leben dargestellt.

Während Delaune das figürliche Element betont, legt der gleichfalls ausserordentlich fruchtbare Jacques Androuet Ducerceau (geb. in Paris um 1510, gest. um 1585) das Hauptgewicht auf die Darstellung architektonischer Bildungen. Mit grösstem Eifer hat er in Italien die Bauwerke der Antike und der Renaissance studiert. Er schildert aber die Monumente weniger in ihrer Individualität als vielmehr nach ihrem instruktiven architektonischen Schema. Er lässt deshalb bei ihrer Umgestaltung oder Rekonstruktion, bei der Verwendung der Motive für neue Gebäudeformen seiner Phantasie freien Lauf. Wie in seinem architektonischen Geschmack folgt er auch im Stil des Figürlichen, in seinen mythologischen und allegorischen Darstellungen, in seinen Reiterschlachten, in Grottesken und Ornamenten der Schule von Fontainebleau. Ausser zahlreichen italienischen Bauwerken und Ruinen (s. Abb.) hat Ducerceau auch ein grosses Werk über die französischen Bauten seiner Zeit herausgegeben. Da es ihm wesentlich auf das Gegenständliche ankam, hat er seine Blätter in sehr einfacher und etwas trockener, aber feiner und scharfer Linienführung, ganz im Stil der Künstler von Fontainebleau radiert. Ein Enthusiast der römischen Ruinenwelt ist auch der schon erwähnte Etienne Du Pérac, dessen Radierungen, besonders die 1575 erschienenen „vestigi dell' antichità di Roma", aber die Gebäude mehr topographisch und archäologisch als architektonisch betrachten.

Neben der Architektur und der Ornamentik ist das Porträt das bevorzugteste Gebiet des französischen Kupferstiches dieser Zeit. Das XVI. Jahrhundert bietet allerdings kaum mehr als vorbereitende Studien für die Meisterschaft, die der französische Bildnisstich in der Folge erreichen sollte. Der Stil der monu-

Digitized by Google

mentalen Kunst ist noch zu unfrei, das italienische und auch das niederländische Vorbild beherrschen das Streben der französischen Stecher zu stark, um ihnen kühnere Wagnisse in Auffassung und Technik zu gestatten. So bewegen sich selbst die tüchtigsten Vertreter des Bildnisstiches in Frankreich bedächtig im alten Geleise.

Porträts haben auch viele der schon genannten Stecher und Radierer geliefert, einzelne Meister aber widmen sich diesem Gebiete fast ausschliesslich, oder haben wenigstens ihr Bestes hierin geleistet. Als einer der vornehmsten Förderer des Bildnisstiches in Frankreich gilt Jean Rabel aus Beauvais, der am Ende des XVI. Jahrhunderts tätig war. Er scheint sich besonders Martin Rota in Auffassung und Technik zum Muster genommen zu haben. Seine Schüler waren unter anderen Jacques Grandhomme, der in Paris und Lyon und in Frankfurt bei Theodor de Bry gearbeitet hat, und wahrscheinlich auch Thomas de Leu, ein Niederländer von Geburt, der jedenfalls mit ihm in Verbindung gestanden hat. Ihr Stil nähert sich dem der De Passe und Wierix. Léonard Gaultier oder Galter aus Mainz (1552?—1628?) hat sich ebenfalls eng an die französische Schule, an Delaune und Rabel angeschlossen.

Noch weniger künstlerisch bedeutend sind die historischen Darstellungen, die Jean Tortorel und Jacques Perissin in ihren „tableaux des guerres“ 1569—1570, zum Teil in ziemlich groben und trockenen Radierungen, zum Teil in Holzschnitten, die vielleicht verlorene Kupferplatten ersetzen sollten, geliefert haben. Die beiden Künstler seien hier genannt als Vertreter der zahlreichen „tailleurs d'histoires“ und handwerklichen Stecher interessanter Ereignisse der Zeitgeschichte, deren Arbeiten ein grosses historisches und kulturhistorisches Interesse haben, aber fast durchgängig nur einen sehr geringen künstlerischen Wert besitzen.

Digitized by Google

DAS SIEBZEHNTE JAHRHUNDERT

Rembrandt. Selbstbildnis.

KUPFERSTICH UND HOLZSCHNITT IN DEN NIEDERLANDEN.

DEN Höhepunkt ihrer künstlerischen Schaffenskraft erreichen im XVII. Jahrhundert zwei Länder, Spanien und die Niederlande, beide hervorragend nur in der Malerei. In Spanien ist es nur ein kurzes, helles Aufleuchten künstlerischen Glanzes. Aus jahrhundertelanger Abhängigkeit führt ein kleiner Kreis genialer Meister in staunenswert schnellem Aufschwunge die spanische Malerei zu nationaler Selbstständigkeit und Grösse, gerade in dem Zeitpunkte, als die geistige und politische Macht des Landes dahinzuschwinden beginnt. Die Blüte der niederländischen Malerei im XVII. Jahrhundert krönt das Werk vergangener Zeiten, die stetige, freie und ernste Arbeit vieler Geschlechter ebenbürtiger Vorgänger. Es ist eine wahrhaft volkstümliche Kunst, wie es nur die des Florentiner Quattrocento war, die in innigster Beziehung zum nationalen Geistesleben steht und für die Edelsten des Volkes schafft. In Spanien, wo die Kunst ganz im Dienste der Herren des Staates und der Kirche stand, wo ihr grösster Meister sich mehr als Aristokrat und Hofmann denn als Künstler fühlte, konnten die, ihrem Wesen nach volkstümlichen, vervielfältigenden Künste, von den Grossen unbeachtet oder gar missachtet, an der Blüte der Malerei keinen Anteil gewinnen. In dem vielseitigen

Digitized by Google

und frischen Kunstleben der Niederlande, besonders im freien Holland hat die graphische Kunst im XVII. Jahrhundert im Wetteifer mit der Malerei ihre höchsten Triumphe gefeiert. Die freie, selbstschöpferische Maler-Radierung steht nun nicht nur gleichwertig sondern auch gleichberechtigt als künstlerisches Ausdrucksmittel neben der monumentalen Kunst. Fast alle bedeutenden niederländischen Künstler haben selber Grabstichel und Nadel geführt oder doch durch ihr reges Interesse und ihren unmittelbaren Einfluss die graphischen Künste gefördert.

Viel entschiedener als in den vergangenen Jahrhunderten macht sich jetzt, da auch politisch und religiös die nördlichen, mehr germanischen Provinzen der Niederlande sich von den südlichen, mehr romanischen getrennt haben, die Eigenart der beiden Landesteile auch in der Kunst geltend. Die vlämische und die holländische Malerschule gehen von nun an jede ihre eigenen Wege. In Belgien wird vornehmlich die Grabstichelarbeit gepflegt, während die Holländer die Radiernadel bevorzugen. Es fehlt allerdings auch in Holland nicht an Meistern des Grabstichels und Belgien hat auch Radierer ersten Ranges aufzuweisen, im wesentlichen beruht aber doch die Bedeutung des holländischen Bilddrucks in der freien Maler-Radierung, während in Belgien die stecherische Arbeit überwiegend auf die Reproduktion von Gemälden durch den Grabstichel verwendet wird. Die vlämischen Meister ziehen sogar viele der vorzüglichsten holländischen Grabstichelkünstler in ihre Dienste nach Antwerpen.

Dieser Gegensatz kommt schon in der Tätigkeit der Hauptmeister der beiden Schulen deutlich zum Ausdruck. Dem grandiosen Radierwerke Rembrandts hat Rubens vielleicht nicht eine einzige eigenhändige Arbeit, höchstens gelegentliche Versuche gegenüberzustellen. Seine Bedeutung für die Geschichte des Kupferstiches beruht allein auf dem Einfluss, den er mittelbar auf die Entwickelung der Grabstichelkunst ausgeübt hat. Dieser Einfluss ist aber so gross gewesen, dass der Antwerpner Meister trotzdem als der bedeutendste Faktor in der Entwickelung der niederländischen Graphik angesehen werden muss. Er hat den vlämischen Kupferstich aus dem handwerklichen Betriebe, in den er gegen Ende des XVI. Jahrhunderts verfallen war, wieder zu künstlerischer Bedeuturg erhoben und ihn mit neuem Leben erfüllt.

Die Geschichte der graphischen Künste ist reich an Beispielen für ein solches Eingreifen grosser Künstler, die nicht selber Techniker waren, in ihre Entwickelung — es mag an Botticelli, Raffael und Tizian erinnert werden — aber keiner hat so unmittelbar schulbildend gewirkt, so selbstherrlich den Stil

Digitized by Google

der graphischen Künste nach den Erfordernissen seiner Manier umgestaltet wie Rubens. Er gibt der Kunst der Graphiker nicht nur einen neuen Inhalt, er weist auch ihrer Technik neue Wege. Aus Künstlern verschiedenster Herkunft und Vorbildung gelang es ihm, eine ganz einheitliche neue Stecherschule zu bilden. Rubens behielt geschäftlich wie künstlerisch den Betrieb vollständig in seinen Händen. Aus den Privilegien, die er sich von den Regierungen von Belgien, Holland und Frankreich für die Stiche zu erwirken wusste, und aus den Dedikationsinschriften auf den Stichen geht hervor, dass im allgemeinen er selber der Herausgeber der Blätter gewesen ist. Bemerkungen in der Korrespondenz des Meisters bestätigen dies.

Fast immer lässt er nur einen Stecher für sich arbeiten; die einzelnen Meister folgen einander in der Stellung als die privilegierten Interpreten in seiner Werkstatt. Er lässt nicht nach den fertigen Gemälden stechen, sondern legt den Stechern Grisailleskizzen vor, in denen die Farben schon auf ihre Werte als Licht und Schatten zurückgeführt sind. Er verfolgt ihre Arbeit in allen ihren Stadien und greift häufig helfend und bessernd ein. Eine ganze Reihe von Probedrucken ist uns erhalten, in denen Rubens durch Retuschen mit dem Stift und dem Pinsel die von ihm gewünschten Veränderungen angegeben hat. Für Rembrandt wäre ein solcher halb geschäftlicher Betrieb, eine derartige Ausbeutung seiner Kunst undenkbar. Die Vertiefung in rein künstlerische Probleme, die vollkommene Individualisierung des einzelnen Kunstwerkes, auf denen die Grösse Rembrandts und der holländischen Kunst überhaupt wesentlich beruht, lagen nicht in den Intentionen Rubens und seiner vlämischen Kunstgenossen. Er geht, ähnlich den Italienern seiner Zeit, mehr auf eine unmittelbar sinnliche Wirkung durch die starke Dramatik der Kompositionen und durch die Reize der Formen und Farben aus. Er rechnet klug nur mit den äusseren, gröberen Manifestationen der Empfindung, die sich einem jeden sogleich aufdrängen, wie er auch der offiziellen asketischen Strömung unbedenklich folgt. Von Rembrandts ganz selbständiger, aus reifster psychologischer Erkenntnis geschöpfter Auffassung religiöser Gegenstände ist er weit entfernt. Er nimmt den geistigen Inhalt seiner Darstellung als von der kirchlichen oder historischen Tradition gegeben hin und sucht ihn nur in genialer Konzeption und mit kühner Sinnlichkeit der Formgebung zu einem lebendigen, packend und reizvoll wirkenden Vorgange zu gestalten. Zu den Müttern ist er nicht hinabgestiegen! — Rubens konnte deshalb sehr wohl der Mithilfe der

Digitized by Google

Schüler einen breiten Raum in seinem Kunstbetriebe einräumen und in exakt gezeichneten und glänzend ausgeführten Stichen gut geschulter Techniker eine vollwertige Wiedergabe seiner Werke erblicken.

Rubens braucht deshalb auch durchaus nicht das Bedürfnis empfunden zu haben, seine kostbare Zeit auf eigene Arbeit in der mühsamen Technik zu verwenden. Allerdings werden von der Tradition einige Radierungen als seine eigenhändigen Arbeiten bezeichnet, und in der Tat ist es wohl möglich, dass er sich gelegentlich in der Technik versucht und, wie Van Dyck, die Skizzen zu einzelnen Stichen selber auf die Platte radiert habe. Aber selbst die Radierungen, deren Qualität einen so hohen Ursprung nicht ausschliessen würde, sind fast alle nur in späteren, von fremder Hand überarbeiteten Zuständen auf uns gekommen, die von der ursprünglichen Aetzung kaum mehr etwas erkennen lassen. Die h. Catharina, die seine Namensbezeichnung trägt, stimmt allzu genau mit der Heiligen im Fresko der Antwerpner Jesuitenkirche überein. Der einzig übrig gebliebene Rest der eigenhändigen Stechversuche des Meisters besteht vielleicht in der nur in einem Exemplar im British Museum erhaltenen Radierung nach der in seinem Besitze befindlichen antiken Büste Senecas.

Rubens' eigene Betätigung in der Technik kommt jedenfalls kaum in Betracht gegenüber der gewaltigen Masse von Werken, die von berufsmässigen Stechern in seinem Auftrage und unter seiner Leitung hergestellt worden sind. Von Anbeginn seiner selbständigen Tätigkeit an hat der Meister, wie wir deutlich sehen können, auf die Verbreitung seiner Werke durch den Kupferstich grossen Wert gelegt. Der erste Stecher, der für Rubens arbeitet, ist der Antwerpener Cornelis Galle. Rubens bezeichnet Galles Stich nach seiner sogenannten grossen Judith (1610) in der Widmung selber als die erste Reproduktion nach einem seiner Werke. Galle hat dann im Auftrage des Druckers Moretus eine Anzahl von Titelblättern nach Rubens' Entwürfen gestochen. Einen grösseren Einfluss hat Rubens auf seine ersten Stecher kaum ausüben können. Sie gingen mit einer fertig ausgebildeten, völlig schematisierten Technik an die Arbeit. Er scheint den geschäftsmässig und routiniert arbeitenden Antwerpener Technikern auch bald Stecher der künstlerisch bedeutenderen holländischen Schule, die Hendrik Goltzius gebildet hatte, vorgezogen zu haben. Willem Swanenburg ist der erste einer Reihe von Holländern, die sich in Rubens' Dienste stellten. Dann stachen Egbert van Panderen, Andreas Stock, Jacob Andr. Mattham und Jan Muller, sämtlich

Digitized by Google

Künstlern der Goltziusschule, einzelne Blätter nach seinen Kompositionen. Auch einen Franzosen, den schon genannten Michel Lasne aus Caen hat der Meister kurze Zeit beschäftigt.

Peter Soutmann (geb. in Haarlem 1580?, 1620 Meister in Antwerpen) eröffnet die Reihe der von Rubens selber gebildeten, oder wenigstens von ihm massgebend beeinflussten Stecher. Er hat 15 Blätter nach Rubens gestochen, vornehmlich nach dramatisch stark bewegten Kompositionen, nach den Jagddarstellungen, dem Sturz der Verdammten, dem Raub der Proserpina usw. Er arbeitet mit unregelmässigen Massen feiner Striche und Punkte und verbindet die Grabsticheltechnik in recht unsystematischer Weise mit der Radierung. Er sucht durch seine sehr weichliche Formengebung und durch helle, tonige Färbung die Formenfülle und das lichte Kolorit der Gemälde des Meisters wiederzugeben.

Einen eigentlichen Schüler Rubens' kann man erst Lucas Vorsterman (geb. 1595 zu Bommel in Geldern, gest. 1667), nennen, der vielleicht der bedeutendste aller Stecher dieser Gruppe gewesen ist. Der Meister selber soll ihn auf den Kupferstich hingewiesen haben. Vorsterman muss schon einige Jahre vor 1620 begonnen haben, für Rubens zu arbeiten, nachdem er mehrere Blätter von Goltzius kopiert und nach Elsheimer und Pieter Brueghel gestochen hatte. Sein frühester Stich nach Rubens scheint die Madonna, die das Kind anbetet, gewesen zu sein. Dann entstanden die Susanna mit den Alten, die beiden Anbetungen der Könige, die grosse Kreuzabnahme, die zu seinen besten Werken gehören. Im Jahre 1621 hat er fünf Stiche nach Rubens ausgeführt, darunter den Sturz der Engel, Laurentius und Ignatius; die grosse Amazonenschlacht in 6 Platten ist 1623 datiert. Schon vorher aber (1622) muss Vorsterman, wahrscheinlich krankheitshalber, die Arbeit für Rubens aufgegeben haben, seit 1624 ist er in England tätig und sticht besonders nach italienischen Vorbildern und nach Bildnissen von Van Dyck und Holbein.

Die kurze Zeit des Zusammenwirkens des genialen Malers mit dem grossen Techniker hat aber genügt, die Grundlagen für einen neuen Kupferstichstil zu schaffen, den dann zahlreiche Schüler und Nachahmer sich anzueignen und auszubilden eifrig bemüht waren. Wohl an Virtuosität der Technik nicht aber an künstlerischem Feingefühl und an Verständnis für Rubens' Absichten ist Vorsterman von seinen Nachfolgern übertroffen worden. Abgesehen von korrekter und stilgemässer Wiedergabe der Zeichnung verlangte

Digitized by Google

Rubens von seinen Stechern vor allem starke, malerische Effekte, die kräftigsten Kontraste schimmernden Lichtes zu sametartig tiefen Schatten. Die kräftige Modellierung und die farbenreichen Gegensätze sucht man nun durch ein sehr schnelles, aber doch weiches Uebergehen vom tiefen Schatten zum starken Licht zu erzielen, dann auch durch eine grössere Mannigfaltigkeit, Beweglichkeit und Zartheit der Linienzüge, die stark detaillierend den Formen folgen und ihren Charakter und ihre wechselnde Beleuchtung zur Geltung bringen. Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied der Rubenstechnik zur älteren Goltziusschen, die mit weiten, dicken Taillen in grossen Zügen plastisch modelliert. Ein neuer und ganz malerischer Effekt wird dadurch erzielt, dass oft die tieferen Schatten nicht durch die, in grossen Flächen immer trocken wirkende Kreuzschraffierung hergestellt werden sondern durch einfache Horizontallagen dicker Taillen, die mit ganz dünnen Linien abwechseln und die unmittelbar in das hellste Glanzlicht übergeleitet werden. Hierdurch wird, besonders in den Stoffen, ein sametartiger Glanz der Tiefen erreicht, wie man ihn bis dahin nicht gekannt hatte, und der Eindruck der Farbigkeit hervorgebracht. Neu ist auch das häufige Fehlen der Konturlinie; der Umriss wird dann allein durch die Spitzen der Schraffierungen oder durch Reihen von Häkchen gebildet.

Es liegt auf der Hand, dass derartige Kunstgriffe die grösste Sicherheit in der Führung des Grabstichels und vollkommene Beherrschung der technischen Hilfsmittel erforderten. Ebenso einleuchtend ist es, dass für solche Effekte, zumal wenn sie nach den Angaben des Malers vom Stecher genau berechnet werden mussten, nicht die Radierung mit ihren unsicheren Wirkungen, sondern allein die Grabsticheltechnik mit ihren klaren, tiefen Linien das geeignete Mittel war. In der Tat ist auch von der ganzen Schar der Stecher, die unter Rubens' unmittelbarer Aufsicht arbeiteten, die Radierung nur sehr wenig, und fast immer nur für die Vorzeichnung verwendet worden.

Vorstermans vorzüglichster Schüler ist Paulus Pontius (geb. 1603, gest. 1658) gewesen, der 1618—21 bei seinem Lehrer, dann unter Rubens' persönlicher Leitung tätig war. Seine Technik ist sicher und farbig glänzend wie die Vorstermans, aber nicht so frei und breit, systematischer und oft trockener. Er arbeitet mehr mit Kreuzschraffierungen und Punkten und führt die Taillen sehr kräftig, aber regelmässiger als jener. Sein erstes Werk nach Rubens ist die Susanna von 1624, vorzüglich sind besonders der h. Rochus (1626), die Ausgiessung des h. Geistes (1627), die Grablegung (1628), der

Digitized by Google

Dr. Jonathan Lee Riches is a Christian author and Bible teacher. He has written 12 books and is a regular contributor to Christian Today. Jonathan is married to Jennifer and they have two children, Jessica and Jonathan Jr. Jonathan is a member of the Church of God in Christ and is a graduate of the University of Phoenix. He is also a member of the Christian Writers Guild and the Christian Author Network. Jonathan is a regular speaker at conferences and retreats. He is also a member of the Christian Writers Guild and the Christian Author Network. Jonathan is a regular speaker at conferences and retreats.

keiner seiner Platten sind Probeabzüge mit Rubens' Retuschen erhalten, und fast keines seiner Blätter ist mit Rubens' Privilegien herausgegeben worden. Der Maler muss dem überaus virtuosen Techniker, in den er volles Vertrauen setzte, ganz freie Hand gelassen haben. Zu seinen frühesten Stichen nach Rubens gehören die Grablegung, die heiligen Ignatius, Franz Xaver, Catharina und Barbara und die h. Familie. Von den besten und berühmtesten Stichen Scheltes seien angeführt die Löwenjagd, die mit Rubens' Privileg versehen ist, die Bekehrung Pauli, der Fischzug, die Dornenkrönung, die Geburt Christi, die Vermählung Mariae und vor allem die fünf grossen Landschaften (s. Abb.), die man mit Recht zu den genialsten Schöpfungen des Meisters und zu den vorzüglichsten Landschaftsgemälden überhaupt zählt. Bolswerth hat sie mit seiner ganzen Meisterschaft wiedergegeben, alle Feinheiten der Planabstufungen nur mit dem Grabstichel mit wunderbarer Leichtigkeit angedeutet, die Tiefen mit ausserordentlicher Kraft der Farbe herausgehoben.

Die Technik der Bolswerth geht auf Vereinfachung der Liniensysteme aus. Sie suchen mit klaren, sich rundenden und schwellenden Linien von grosser Regelmässigkeit alle Formen und Töne wiederzugeben. Dem freien Schwung Vorstermans gegenüber ist ihre Manier etwas berechnet und öfter monoton, aber von grösster malerischer Wirkung besonders für die Entfernung. Schelte hat auch nach Joerdaens, nach Seghers, nach Er. Quellinus — das riesengrosse Blatt mit dem Einzuge des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Gent (1633) — und nach Van Dyck gestochen.

An diese ältere Generation der Rubensstecher schliesst sich eine zweite, hauptsächlich aus ihren Schülern bestehende Gruppe an, die den von ihnen vorgezeichneten Bahnen folgt. Sie sind fast alle weniger bedeutend und selbständig und stehen künstlerisch und persönlich in weniger enger Beziehung zu Rubens als jene älteren Meister, die in gemeinsamer Arbeit mit ihm den neuen Stil geschaffen hatten. Ein sehr geschickter, aber etwas trockener Stecher ist Peter de Jode der jüngere (1606 bis nach 1674), Schüler seines Vaters, aber besonders unter dem Einflusse der Bolswerth ausgebildet. Nach Rubens hat er unter des Meisters Aufsicht die Heimsuchung, dann die Geburt der Venus, die drei Grazien, Neptun und Cybele, die h. Catharina u. a. m. gestochen, sein Hauptwerk ist Rinaldo und Armida nach Van Dyck (1644). Unter seinem Namen geht viel Fabrikware seiner Werkstätte. Eine sehr anziehende Erscheinung ist Jan Witdoeck (geb. in Antwerpen 1615, gest. 1639), ein Schüler Vorster-

Digitized by

mans, Schuts und Rubens' selber, der ihn besonders hoch schätzte. Witdoeck ist kein guter Zeichner, aber er weiss mit seiner etwas kleinlichen Arbeit doch grosse dekorative, koloristische Effekte zu erzielen, indem er die dunklen, weichen Schatten in pikanten Gegensatz zu grossen Lichtflächen stellt. Er nähert sich hierin besonders Peter Soutman. Für Rubens arbeitet er seit 1635, unter anderem die Kreuzaufrichtung, den h. Ildephonsus, Abraham und Melchisedek, die Himmelfahrt Mariae und das Wunder des h. Justus.

Ein anderer guter Schüler Vorstermans ist Marinus Robin (geb. 1599?, gest. 1639). Nach Rubens sticht er in sehr freier, durchsichtig leichter Technik die Flucht nach Aegypten, den h. Xaver Kranke heilend, den h. Ignatius u. a. m., nach Joerdaens das Martyrium der h. Apollonia, andere Blätter nach Van Dyck und Van Thulden. Als Robins Mitschüler und als Van Thuldens Gehilfe wird Jacob Neefs (geb. um 1610) genannt. Seine Hauptwerke sind der h. Thomas nach Rubens, Christus vor Caiphas nach Joerdaens und zwei Blätter für Van Dycks Ikonographie. Als letzter der bedeutenderen Stecher nach Rubens mag noch Anton van der Does (1610—1680), Pontius' Schwager, erwähnt sein.

Eine selbständige künstlerische Weiterbildung erfährt der Stil der Rubensschule nur in Holland, von wo ja auch die besten der Rubensstecher gekommen waren. In Antwerpen gewinnen nach Rubens' Tode wieder die Händler die Oberhand. Es sind nun die Verleger, die die Kunst kommandieren und die Hauptschuld an dem Rückfall in jenen merkantilen, oberflächlichen Betrieb der Technik, aus dem nur Rubens' Genius sie emporgehoben hatte, tragen. Martin van den Emden verlegt hauptsächlich Bolswerths und Van Dycks Blätter, Gilles Hendrickx beginnt aber schon den alten Bestand an guten Platten durch neue geringere Ware und durch Kopien zu vervollständigen. Gaspard Huybrechts, Nicolaus Lauwers, Jan Meyssens u. a. m. sind ebenso schwache Stecher wie wenig gewissenhafte Händler. Unter den Künstlern, die sie beschäftigen, sind besonders zu nennen Peter de Balliu, Conrad Lauwers, Pontius' Schüler Conrad Waumans, Richard Collin, M. Borreken, Richard van Orley aus Brüssel und der Genfer F. Pilsen.

Wie schon hervorgehoben, spielt die Radierung in der Antwerpener Schule nur eine untergeordnete Rolle. Nur einzelne Maler-Stecher versuchen sich gelegentlich in dieser Technik. Ihre radierten Skizzen werden dann aber

Digitized by Google

fast regelmässig von geschulten Technikern mit dem Grabstichel überarbeitet und zu fertigen Bildern durchgeführt. Ebenso wie Rubens werden auch seinen Schülern, wie Jacob Joerdaens, Van Diepenbecke, Snyders, Er. Quellinus, einzelne Blätter ohne Bedeutung zugeschrieben. Frans van den Wyngaerde ist hauptsächlich Verleger, Willem Panneels, der 1630 Rubens Bildnis stach, ist vornehmlich in Deutschland tätig gewesen. Jacob Savery (1570—1602), der Hans Bols Schüler war, und sein Bruder Roeland Savery (1576—1639), sind in Amsterdam und Utrecht ansässig gewesen und haben ihre wenigen Arbeiten dort ausgeführt. Die Radierungen des Rubensschülers Theodor van Thulden (1607—1676?), sowohl die Irrfahrten des Odysseus nach Niccolò dell' Abbates Fresken in Fontainebleau (1634) als auch die grosse „Pompa introitus ser. princ. Ferdinandi Austriaci Antwerpiae" von 1635 lehnen sich im Stil der Zeichnung und der Technik an italienische Vorbilder an. In ebenso stark italienisierender Manier hat Rubens' Schüler und Konkurrent Cornelis Schut (Antwerpen 1597—1655) seine zahlreichen Radierungen ausgeführt. Er sucht aber in seiner freien und kräftigen Nadelführung sich der Grabsticheltechnik zu nähern und durch kontrastreiche Beleuchtung die Effekte der Rubensschen Koloristik nachzuahmen.

Im Gegensatze zu den zahlreichen italienisierenden Niederländern kommt, wie bei Rubens, in den Landschaften des Lucas van Uden (Antwerpen 1597—1655) die vlämische Heimat wieder zu ihrem Rechte. Den Vordergrund beherrscht kräftiger Baumschlag, die Hintergründe reizvoll duftige, leicht und zart radierte Fernen. Aber bei aller Feinheit im einzelnen bleibt das Bild Vedute, ohne Tiefe und Zusammenschluss (s. Abb.). Van Uden steht wie Lodewyck de Vadder (Brüssel 1560—1623), der etwas gröber radiert, noch in den Traditionen der Landschaftsmalerei des XVI. Jahrhunderts. Von den zahlreichen Radierungen, die David Teniers (1610—1690) zugeschrieben werden, und die sein Monogramm tragen, lässt keine die Feinheit und die Frische, die man von eigenhändigen Arbeiten des Malers erwarten dürfte, erkennen. Am meisten Wahrscheinlichkeit hat noch der Tanz im Hofe der Schenke (Nagler 1) für sich.

Von wirklicher Bedeutung sind unter den Leistungen der vlämischen Radierer eigentlich nur die 16 Bildnisskizzen, die Antonis van Dyck (geb. Antwerpen 1599, gest. London 1641) für seine Ikonographie, eine Sammlung von gestochenen Bildnissen berühmter Persönlichkeiten, geliefert hat. Es sind fast

Digitized by Google

Fig. 1. Ground plan of the Temple of Jupiter Optimus Maximus Capitolinus, Rome. Reconstruction by Antonio Sangallo the Younger, 1535–1546. Uffizi, Florence, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 1A 1.

Fig. 2. Ground plan of the Temple of Jupiter Optimus Maximus Capitolinus, Rome. Reconstruction by Antonio Sangallo the Younger, 1535–1546. Uffizi, Florence, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 1A 2.

Momper u. a. m. befinden, als Werke Van Dycks angesehen werden. Auch seine beiden anderen Radierungen, das Ecce homo und Tizian mit seiner Tochter, sind von berufsmässigen Stechern überarbeitet worden.

Wie Rubens hat auch Van Dyck den Reproduktionen seiner Werke lebhaftes Interesse zugewendet, ohne jedoch seinen Einfluss auf die Stecher in fühlbarer Weise geltend zu machen. Für die Ikonographie liess er die Stecher nach Grisailleskizzen von seiner Hand arbeiten, und auch die Reproduktion seiner anderen Werke wird er ihnen in ähnlicher Weise erleichtert haben. Im allgemeinen waren dieselben Stecher für ihn tätig, die auch für seinen Meister Rubens arbeiteten und sich in dessen Schule gebildet hatten, an erster Stelle Paulus Pontius, sein bester Interpret, dann Vorsterman, Bolswerth, Peter de Jode, Cornelis Galle d. ä., Willem Hondius, Nicolaus Lauwers, Andreas Stock, W. Jacobsz Deff und andere mehr.

Antonis Van Dyck. Selbstbildnis. W. 4, I.

Aehnlich durchgreifend, wenn auch nicht entfernt so bedeutungsvoll für die Folgezeit, ist der Einfluss gewesen, den Rubens auf den Holzschnitt ausgeübt hat. Auch hierin hatte ihm Goltzius vorgearbeitet, der durch seine eigene Tätigkeit und durch seinen technischen Mitarbeiter Christoph von Sichem dem Holzschnitt einen energischen Anstoss gegeben hatte. Sie erheben die Wirkung des Holzschnittes zu einer gewissen Grösse, können aber, wo sie nicht Tonplatten zu Hilfe nehmen, trotz kräftigster Behandlung der Linie die Kleinlichkeit der Strichbildung bei grösseren Dimensionen nicht überwinden. Abraham und Frederic Bloemaert machten dann den Versuch, durch Ueberdruck von zwei bis drei Holzschnitttonplatten auf die in Kupferstich ausgeführte Strichplatte getuschten Federzeichnungen ähnliche Bilder zu erzielen.

Digitized by Google

Rubens ist es auch hier gelungen, der alten Technik ganz neue, malerische Wirkungen abzugewinnen. Für seine Absicht, die stark tonbildenden, dekorativen Qualitäten des damals schon sehr vernachlässigten und arg verwahrlosten Holzschnittes für die Wiedergabe seiner Kompositionen zu verwerten, fand er einen vortrefflichen technischen Helfer in Christoph de Jegher, der, wahrscheinlich ein Deutscher von Geburt (1627/28 Meister in Antwerpen, gest. 1652 oder 1653), seine Berühmtheit ganz der Arbeit für den grossen Maler verdankt. Wie weit sein Verdienst dabei ging, wird sich schwer mehr feststellen lassen. Die systematische Gleichmässigkeit der Strichbildung lässt aber darauf schliessen, dass er nicht etwa Rubens' Vorzeichnungen auf den Holzstock nur nachgeschnitten habe, sondern dass er dessen malerische Vorlagen selbständig für den Holzschnitt umzuzeichnen hatte. Die künstlerische Initiative wird ohne Frage von Rubens ausgegangen sein, der durch entsprechend vorbereitete Vorlagen und, wie Retuschen auf erhaltenen Probedrucken beweisen, auch durch ständige Beaufsichtigung die Arbeit des Technikers stilbestimmend leitete, wie denn auch die Blätter in seinem Verlage unter dem Schutze seiner Privilegien veröffentlicht wurden. De Jegher war sicher nicht nur ein äusserst geschickter Formschneider sondern auch ein feinfühliger Künstler, der den Absichten des Meisters mit Verständnis folgen konnte. Jedenfalls ist er der einzige gewesen, mit dem Rubens das Experiment der Holzschnittreproduktion seiner Zeichnungen unternommen hat. Sein Stil hat auch keine Nachfolge gefunden.

De Jegher verbindet in geschicktester Weise den Nachschnitt der Federzeichnungsstriche mit Effekten der Grabstichelkunst, doch immer so, dass, besonders in den kräftigen Umrissen und in der Eckigkeit und Schärfe der Strichränder, der Charakter der Technik, der Zug des Messers überall stark zur Geltung kommt und der Arbeit Ursprünglichkeit und Kraft bewahrt. Es ist keineswegs eine blosse Uebertragung der Kupferstichtechnik auf den Holzschnitt, was Rubens und de Jegher beabsichtigen, sondern die Erzielung besonders starker malerischer Kontraste durch die eigenen derben Mittel des Holzschnittes. Nur erhält die Modellierung von den tiefschwarzen Schattenflecken zum Lichte durch wellig bewegte und sich verdünnende, kupferstichähnliche Linienbildungen, und durch den Tiefen vorgelagerte schmale Streifen von Halbtonschraffierungen eine bis dahin unbekannte Weichheit und Farbigkeit. Nur Domenico delle Greche und Giuseppe Scolari haben die Holzschnitttechnik mit ähnlicher Kühnheit behandelt und ihre mächtige Tiefenwirkung so auszunützen verstanden.

Durch die öfter — vielleicht aber erst in späteren Abdrücken — verwendeten Tonplatten, z. B. in der Ruhe auf der Flucht, werden die wuchtigen Effekte des Rubensschen Holzschnittstiles nur beeinträchtigt. Am besten eignete sich diese Holzschnitttechnik für Darstellungen von Kraftszenen wie den Herkules

Christoph de Jegher nach Rubens. Christus und der Johannesknabe.
Ausschnitt von 225×140 mm. Originalgrösse.

im Kampfe gegen den Neid oder den trunkenen Silen oder von Gegenständen, in denen das Landschaftliche vorwiegt, wie in dem Christkinde mit dem Johannesknaben (s. Abb.). In der Susanna mit den beiden Alten und in dem Liebesgarten erreicht der Holzschnitt, ohne seinen eigentümlichen, markigen Charakter zu verlieren, in der Wiedergabe faltenreicher, glänzender Gewänder eine Weich-

Digitized by Google

tätig gewesen und so ganz in die Einflusssphäre der vlämischen Kunst gezogen worden. Nur wenige holländische Stecher widmen sich der Wiedergabe von Werken ihrer heimischen Meister und gelangen dadurch zur Ausbildung eines eigenen Stils. Willem Jacobsz Delft (Delft 1580—1638), der auch für Van Dycks Ikonographie einige Blätter geliefert hat, ist vor allem der Stecher seines Schwiegervaters Miereveldt, dessen Bildnisse er vortrefflich wiederzugeben weiss. Die Blätter grossen Formats, besonders nach Bildnissen der Oranier, die als Wandschmuck dienen sollten, wirken etwas eintönig und grob, in den kleineren Stichen ist dagegen die Goltziussche Technik mit dem Stil der Rubensstecher zu einer feiner detaillierenden und flüssigeren Behandlung verbunden. Jonas Suyderhoef (tätig 1641—1669), der wohl ein Schüler Soutmans gewesen ist, hat seine Meisterstücke in Bildnissen nach Frans Hals geliefert. Er hat auch nach Rubens und Soutmann gestochen, aber gerade an den Stichen nach Meistern seiner Heimat entwickelt er die Eigenart der holländischen Grabstichelkunst. Sie beruht wesentlich darauf, dass er durch ausgiebige Verwendung der Radierung in den Halbtönen die feinsten Nuanzierungen der Farbe wiederzugeben sucht. Er folgt im Fleisch und in den Haaren den breiten, lockeren Pinselstrichen des Malers und sucht ihre Formen mit Grabstichel und Nadel unmittelbar wiederzugeben. Nur in der Behandlung der Stoffe ist seine Stichelführung regelmässiger und methodischer (s. Abb.).

Trotz Suyderhoef kann Cornelis Visscher (1629—1658), der ebenfalls aus Soutmans Schule hervorgegangen ist, als der glänzendste Techniker unter den holländischen Stechern bezeichnet werden. Visscher arbeitet ganz systematisch, seine Linienzüge sind von grösster Regelmässigkeit, genau gleich in der Stärke und in ihren Abständen von einander, äquidistant wie die Techniker sagen, aber mit so leichter Beweglichkeit, so feiner Nuanzierung der Stärkeabstufung geführt, dass das Auge nie der einzelnen Linie folgt, sondern die Form als Ganzes erfassen kann. Wie Suyderhoef benutzt er in geschicktester Weise die Radierung, um die Herbheit der Grabstichellinien zu mildern und die Eigentümlichkeiten der Stoffe in voller Natürlichkeit wiederzugeben. In der Weichheit der Modellierung und in der malerisch abwechslungsreichen Führung des Lichtes hat er eine bewunderungswürdige Meisterschaft erreicht.

Als vorzüglicher Zeichner konnte Visscher den meisten seiner Bildnisse eigene Skizzen nach der Natur zum Grunde legen (s. Abb.). Er hat in seiner kurzen Tätigkeit ausserdem noch eine grosse Anzahl von Kompositionen von Ostade,

Digitized by Google

Haag 1656) ein. Die fünf, sehr zart, aber flach und trocken radierten Blätter, die seinen Namen tragen, lassen jedoch von dem farbigen Duft seiner Gemälde kaum etwas erkennen. Pieter Molyn d. ä. (um 1596—1661), der ganz im Geschmack des Jan van der Velde arbeitet, Herman Saftleven (um 1610 bis 1685), Jan Almeloven und Jan van Aken gehen in ihren zum Teil sehr hübschen Radierungen kaum über die feine, zarte Linienzeichnung hinaus. Antonis Waterloo (1618?—1677?), der früher sehr überschätzt wurde, Roelant Roghman, (Amsterdam 1620—1686 oder 1687), Simon de

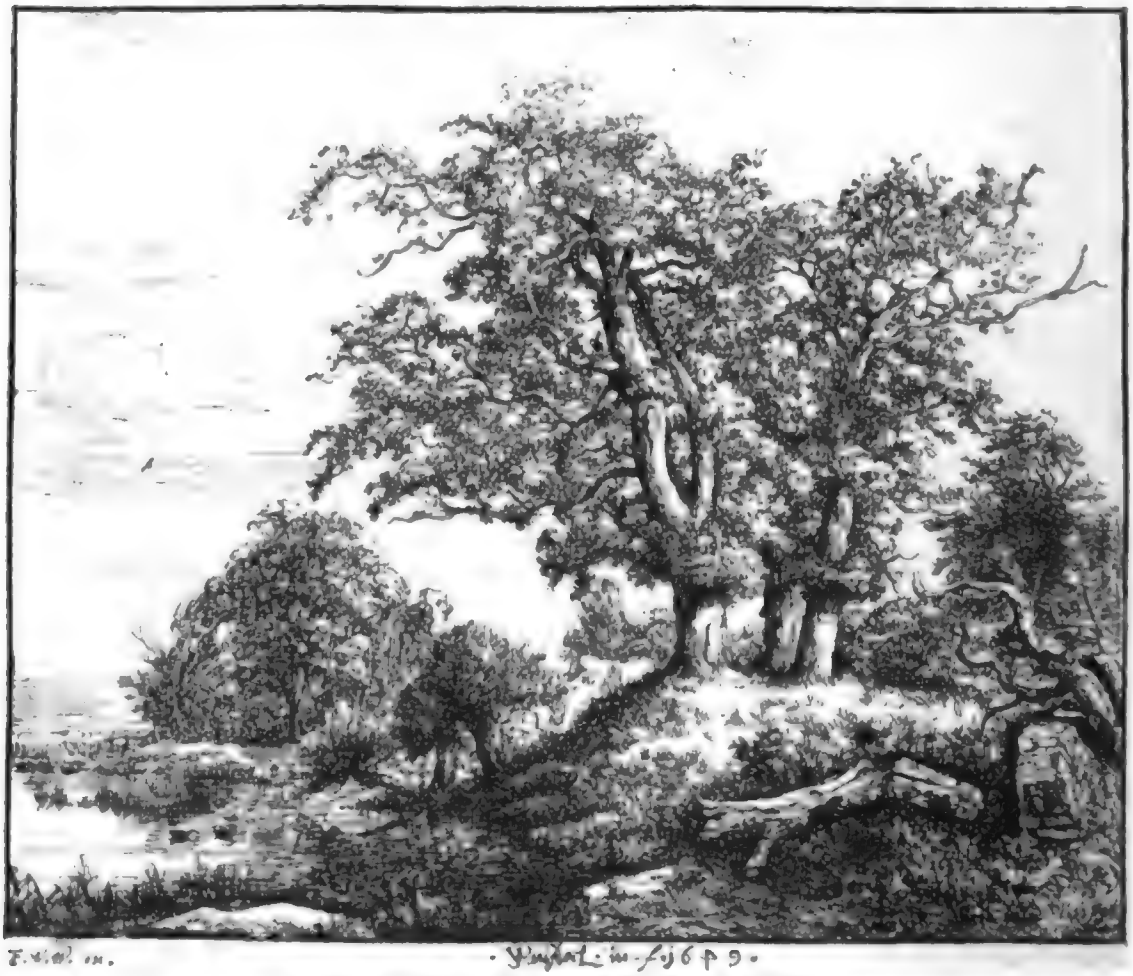
Allaert van Everdingen. Landschaft. D. 12.

Vlieger (geb. 1612 Amsterdam) und Jan Hackaert (1629—1699?) legen in ihren Veduten den Hauptnachdruck auf die weiche, duftige Darstellung des Baumlaubes, das sie durch fein strichelnde Schattierung wiederzugeben suchen. Wenn auch in ihrer Gesamtheit etwas eintönig und nüchtern, so machen doch einzelne Blätter Waterloos in frühen, guten Drucken durch die fein beobachtete Beleuchtung, die lockere, durchsichtige Behandlung des im Schatten liegenden Astwerkes einen lauschig anheimelnden Eindruck.

Die reichen Mittel der Radiertechnik beginnt erst Allaert van Everdingen (geb. in Alkmaar 1620, gest. in Amsterdam 1675) in der Landschaft zu feinerer Abstufung der Töne zu verwerten. Ausser 57 Illustrationen zum

Digitized by Google

Reinecke Fuchs hat Everdingen 110 meist kleine Landschaften radiert. Wie in seinen Gemälden stellt er auch hier Tyroler oder norwegische Gebirgslandschaften dar, fast immer einsame, eng begrenzte Oertlichkeiten, in denen einzelne Fels- und Baumgruppen in stimmungsvoller Beleuchtung den Mittelpunkt



Jacob van Ruisdael. Die Landschaft mit den drei Eichen.

bilden (s. Abb.). Im Gegensatze zu den früheren niederländischen und zu den italienischen Landschaftern, die in komponierten Bildern grosse Flächen mit weiten Ausblicken darzustellen lieben, vertiefen sich die holländischen Meister des XVII. Jahrhunderts in das Studium einzelner Motive, die sie in ihren Formen und in ihrer athmosphärischen Stimmung unmittelbar nach der Natur mit grösster Treue wiederzugeben suchen.

Digitized by Google

In der äusserst fein detaillierten und nuanzierten Behandlung der Gewächse und des Bodens nähert sich Everdingen, der allerdings immer etwas kleinlich bleibt, dem Stil Jakob van Ruisdaels (geb. in Haarlem, 1628 oder 1629, gest. 1682), des bedeutendsten der holländischen Landschaftsradierer ausser Rembrandt. Hobbema hat keine Radierungen hinterlassen. Von den zehn, sämtlich seiner Frühzeit angehörenden Radierungen Ruisdaels zeigen nur die „drei Eichen" von 1646 (s. Abb.) die bildmässige Abrundung seiner Gemälde. Fast durchgehends sind seine Radierungen kaum mehr als Studien nach der Natur, ein Blick in das Waldesdickicht, auf eine Mühle am Wildbad und dergleichen, aber doch erfüllt von der einheitlichen, kraftvollen Stimmung seiner Gemälde. Die hellen Töne in den feinen Umrissen des Laubes und des Astwerks sind so substil und scharf, dass man jedes Blättchen zu unterscheiden und sich bewegen zu sehen glaubt, die tiefen Schatten markig, von wundervoller Körperlichkeit. Ruidaels Arbeiten bezeichnen, wenn man von Rembrandt absieht, den Höhepunkt der holländischen Landschaftsradierung, ja der graphischen Landschaftsdarstellung überhaupt. Unter Ruisdaels Nachfolgern sind hervorzuheben Adriaen Verboom (1628 bis nach 1670), Hendrick Naiwinx (geb. 1619?) und Gillis Neyts (geb. um 1630).

Diesen Künstlern, die die heimatlichen Gefilde oder wenigstens nordische Gegenden darstellen, die in ganz nationalem Geiste die Stimmung aus der unmittelbaren Anschauung schöpfen, steht eine Gruppe von Maler-Radierern gegenüber, die von den Reizen des Südens gefesselt werden und dem italienischen Stil der Linienkomposition folgen. Sie erfassen die Landschaftsbilder nicht in so grossen Zügen wie die Italiener, sie gehen viel mehr den Einzelheiten und Zufälligkeiten der Linien- und Lichtbewegungen nach, ersetzen aber diese Kleinlichkeit und Unbestimmtheit der Formenanschauung durch feinere Beobachtung und Zusammenstimmung der Luftschichten und durch Vertiefung der duftigen Hintergründe. Ihre Bilder sind meist mit Kunst komponiert, aber nicht willkürlich und phantastisch, wie die ihrer Landsleute des XVI. Jahrhunderts, sondern aus Elementen, die sie ihren Studien nach der Natur entnommen haben, zusammengesetzt. Bartholomäus Breenberg (1599—1659?) wohl der älteste dieser Meister, begnügt sich mit äusserst zart und glatt radierten Ansichten von römischen Monumenten mit passender Staffage. Aehnlich in der Technik, aber viel weniger zierlich und sonnig sind die Darstellungen römischer Ruinen, die Jan Gerritsz Bronkhorst (1603 bis um 1680) meist nach Zeichnungen von Cornelis Poelenburg radiert hat.

Digitized by Google

Der gefeierteste Vertreter der holländischen Schilderer Italiens ist Nicolaes Berchem (geb. in Haarlem 1620, gest. in Amsterdam 1683). In seinen radierten Landschaften spielt die Staffage, besonders die Tierwelt eine grosse Rolle (s. Abb.). Sein Hauptwerk, die Landschaft mit dem Dudelsackpfeifer (B. 4.) haben seine Verehrer den „Diamanten" genannt, und wirklich ist Berchems technische Behandlung des Sonnenlichtes, das seine Gestalten umfliesst und in der duftigen Ferne schimmert, so glänzend, aber auch so blendend, dass man darüber die oft flüchtige und schwache Formengebung besonders der Menschen, den Manierismus der sorgfältig zusammengestellten Gruppen und der Bewegungen leicht übersieht. Berchems Schüler Karel Dujardin (geboren in Amsterdam 1622, gest. in Venedig 1678) macht noch mehr als sein Meister die Darstellung von Tieren zum Gegenstande seiner Studien. Er übertrifft Berchem an Sicherheit der Zeichnung und an Tiefe der Empfindung. Der melancholische Grundton, der in seinen Radierungen wie in seinen Gemälden vorherrscht, wirkt äusserst anziehend, seine edle Formengebung und seine tiefe, warme Tönung erhöhen den Ernst der Stimmung. Er versteht am besten die Vorzüge der heimischen Kunst mit der italienischen Auffassung des Landschaftlichen zu verbinden.

Nicolaes Berchem. Die Kuh und Schafe. B. 26.

Im Vergleich mit Dujardin machen auch die Radierungen des trefflichen

Digitized by Google

Jan Both (1610?—1652) einen kleinlichen und gesuchten Eindruck. Er nähert sich durch seine Nachahmung Claude Lorrains schon etwas dem theatralischen Typus der französischen heroischen Landschaft mit ihren kulissenartig vorgeschobenen Bäumen oder Felsen zu den Seiten und dem breiten, mit Detail überladenen Hintergrunde in der Mitte oder in der Diagonale. Die bildmässige Absicht drängt sich zu stark auf und lässt nicht recht an die Wirklichkeit der Darstellung glauben. Aeusserst kunstreich und geschmackvoll wie die Komposition ist auch die Staffage, die ihm sein Bruder Andries gezeichnet haben soll, eingefügt; die Töne sind vortrefflich abgewogen und reizvoll kontrastiert. Als Schüler Boths sind Willem de Heusch (1638 bis nach 1669) und Hendrik Verschuring (1627—1690) zu nennen. Pieter de Laer (1590 bis nach 1656), Bamboccio genannt, und Thomas Wijck (1616?—1677) betonen in ihren italienischen Landschaften mehr das genrehafte Moment in der Staffage von Menschen und Tieren.

Noch viel enger als Both lehnt sich Hermann Swanevelt (1600—1655) an Claude Lorrain an. Er ahmt ihn auch in den mythologischen und biblischen Staffagen seiner Landschaften nach, die aber bei ihm noch weniger erfreulich ausfallen als bei seinem Vorbilde. Vollkommen in den Bahnen des französischen Geschmacks bewegen sich Abraham Genoels (1640—1723), der auch in Paris tätig war, Jan Glauber (1646—1726), der nach Lairesse und nach Poussin sticht, und Adriaen van der Kabel. Der Landschaftsstil Tizians und der Carracci wirkt bei ihnen noch stark nach, das heroische Pathos ist aber schon zu theatralischem Schematismus erstarrt. Wie ihre Komposition hat auch ihre trockene Technik die unmittelbare Verbindung mit der Natur verloren.

Ein spezifisch holländisches Darstellungsgebiet, das Meer mit seinen Fahrzeugen und ihrem Gesinde, hat auch unter den Maler-Radierern einige vorzügliche Vertreter gefunden. Am eingehendsten schildert Reynier Nooms, genannt Zeeman (geb. 1623 in Amsterdam, gest. zwischen 1663 und 1668) mit fachmännischem Interesse die verschiedenen Schiffsgattungen, das Leben im Hafen, besonders in Amsterdam, und Kämpfe auf dem Meere. Seine Kunst, mit feiner, scharfer Nadel durch wenige, aber ganz eigenartige Linienformen und Gruppierungen den Charakter und die Bewegung der trägen Wassermassen wiederzugeben, verdient Bewunderung. Auch die Maler Ludolf Bakhuisen (1631—1708), und Abraham Storck (1650—1710) haben einige treff-

liche Seestücke radiert. Hier mag auch der Antwerpener Marinemaler Bonaventura Peeters (1614—1652), von dem neun Radierungen bekannt sind, erwähnt werden.

Die Konzentration der Beobachtung auf das Einzelne, ihr, fast möchte man amphibisches Mitleben mit der unbewussten und unbelebten Natur befähigte die Holländer vor allen anderen zu einer vollendeten und poesievollen Darstellung der Tierwelt. Albert Cuyp (1620—1691), als Maler einer der feinsten Tierschilderer, tritt als Radierer mit seinen acht kleinen, grob und schwer behandelten Viehstudien nicht bedeutend hervor. Dagegen ist Hollands berühmtester Tiermaler, Paulus Potter (geb. in Enkhuysen 1625, gest. in Amsterdam 1654) ebenso hervorragend in seinen Stichen wie in seinen Gemälden (s. Abb.). Greifbar natürlich sind die äusseren Formen mit allen Feinheiten der stofflichen Erscheinung, die Art der Haare der einzelnen Tiere und ihrer verschiedenen Körperteile, der harte Glanz der Hörner, der stumpfe Schimmer der feuchten Schnauze durch die einfachsten Strichlagen wiedergegeben. Den gleichen Ruhm können als Tierdarsteller Karel Dujardin und Adriaen van der Velde (geb. in Amsterdam 1635 oder 1636, gest. 1672) beanspruchen. Wenn auch die Stofflichkeit ihrer Technik weniger frappierend ist, so übertreffen sie Potter, der eine durch die plastische und räumliche Wirkung und durch die Feinheit des Gesamttones, der andere, den man den vorzüglichsten aller Tiermaler nennen könnte, durch den Farbenreichtum und die Wärme der

Paulus Potter. Kopf eines Stiers. B. 16

Digitized by Google

Töne. Bewunderungswürdig ist ihre Vertiefung in das Seelenleben des Tieres, seine Gewohnheiten und Erregungen, ihre Fähigkeit, durch die Einheitlichkeit des Gemütszustandes der Tiere und der Landschaft die idyllische Stimmung eines bukolischen Gedichtes zu erwecken. Freilichtmalerei ist hier schon mit der Nadel allein in vollendeter Weise erreicht. Besonders vorzüglich ist Dujardins Landschaft mit der Kuh, die auf einer Anhöhe gegen das Licht gestellt ist (B. 37). Das Licht scheint auf der Haut fast zu flimmern, die Umrisse der ferneren Gegenstände sind so zart und unbestimmt, dass man die Schwingungen der umflutenden Sonnenstrahlen zu sehen meint. Van der Veldes herrliche Landschaftsgründe sind so ganz und echt italienisch lichtvoll, dass man der Ueberlieferung, er sei nie in Italien gewesen, kaum Glauben schenken möchte. Die übrigen Tierdarsteller wie Jan Le Ducq (1636—1695), der etwas glatt und hart radiert, Peter de Laer, dessen Formen sehr plump und grob sind, Dirck Stoop (um 1610—1686), Gerrit Claesz Bleeker (gest. 1656), Abraham Hondius (1638—1691) und die Vlamen Jan van der Hecke (1620—1670), Jan Fyt (1611—1661) und andere mehr können sich, trotz allen ihren Vorzügen, mit jenem Dreigestirn nicht entfernt messen.

Unter den holländischen Sittenschilderern steht Adriaen van Ostade als Maler wie als Radierer an erster Stelle. Er ist 1610 in Haarlem geboren und dort bei Frans Hals in die Schule gegangen. Wie damals sein Mitschüler Adriaen Brouwer so gewinnt später Rembrandt grösseren Einfluss auf ihn, besonders für seine malerische Ausbildung. In Haarlem, wo er sein ganzes Leben zugebracht hat, ist Ostade 1685 gestorben. Szenen aus dem Familienleben und aus der Geselligkeit der Bauern, einzelne Typen dieses Standes schildert Ostade mit der ganzen Behaglichkeit eines Künstlers, der in seinem Stoffe vollkommen Genüge findet, und der die Mittel der Darstellung leicht und sicher handhabt. Er fühlt mit seinen Modellen die Zufriedenheit in der Beschränkung auf den engsten Kreis, aber nie fehlt ein Ton überlegenen Humors in seinen Darstellungen. Seinem wohlwollenden Auge entgeht kein gemütvoller, poetischer Zug im Leben seiner Freunde, kein malerischer Effekt, den das Spiel des warmen, gedämpften Sonnenlichtes auf dem armseligen Gerümpel der Bauernstube hervorbringt.

Ostade behandelt die Radiertechnik durchaus malerisch. Er vermeidet die feste Linie, jeden bestimmten Umriss, er arbeitet die Modellierung mit Massen von unregelmässigen Strichelchen in das Licht hinein, löst die Formen durch Licht vom dunklen Hintergrunde los. Mit seinem scheinbar planlosen

Digitized by Google

Darstellungen im Freien, wie die Dorfkirmes, der Brillenverkäufer (s. Abb.) und andere mehr.

Ostades Schüler Cornelis Bega (1620—1664) behandelt dieselben Gegenstände wie sein Meister und in der gleichen Auffassung. Er zeichnet sehr sicher, führt aber seine meist nur aus wenigen Personen bestehenden Gruppen und ihre Umgebung nicht entfernt mit der Feinheit und mit der Weichheit der Töne aus wie Ostade. Seine Linien sind schärfer und härter, der Ton der Blätter trockener und herber. Auch Cornelis Dusart (1665—1704) ist, wenn auch kein Schüler, so doch ein Nachahmer Ostades gewesen, vornehmlich im Gegenständlichen. Er häuft die Motive und karikiert wie Bega mehr als er charakterisiert. Seine Technik ist selbständig und mehr kupferstecherisch. Durch sein System von klaren, weichen und freien Parallelschraffierungen bringt er sehr zarte Uebergänge von den tiefschwarzen Schatten zu den breiten Lichtflächen und einen höchst ansprechenden silbrigen Gesamtton hervor. Sein Hauptwerk ist die grosse Kirmes von 1685. Dusart hat auch in Schabkunst gearbeitet. Auch Thomas Wyck hat einige Genreszenen in Ostades Manier radiert. Pieter Janszen Quast (1606—1647) schliesst sich in seiner Technik an Callot an, im Gegenständlichen ist er von Adriaen Brouwer abhängig.

Neben dem eigentlichen Genre, der Schilderung aus dem alltäglichen Leben wird nun, besonders von den Amsterdamern Jan Luykens (1649—1712) und Romeyn de Hooghe (1638—1708), auch das Gebiet der allegorischen und historischen Darstellung eifrig bebaut. Mit eleganter, leichter Nadel illustrieren diese beiden erfindungsgewandten Künstler in ansprechenden, lebendigen Bildern eine Reihe der viel gelesenen Schriften ihrer Zeit. Sie arbeiten gegenständlich und technisch schon ganz im französischen Geschmack und können in ihren Darstellungen historischer Ereignisse, in ihren Städteansichten u.s.w. in gewissem Sinne als die Nachfolger der Franzosen Perissin und Tortorel und der Deutschen Braun und Hogenberg angesehen werden.

Die naturtreue Darstellung alles Einzelnen, die diese talentvollen Meister in höchster Vollendung, aber jeder in einseitiger Beschränkung auf sein bestimmtes Gebiet, erreicht hatten, steigert sich in dem Werke des grössten Künstlers, den der Norden hervorgebracht hat, zu einem grandiosen Gesamtbilde des Lebens von eingreifender Wahrheit und poetischer Einheitlichkeit. Rembrandt Harmensz van Rijn (geb. in Leyden 1606, gest. in Amsterdam 1669) ist

Digitized by Google

der erste moderne Meister, der allen Gebieten des Darstellbaren die gleiche liebevolle und eindringliche Beobachtung widmet. Und überall scheint er dem natürlichen Eindrucke der Dinge näher gekommen zu sein, tiefer in das menschliche Herz geblickt zu haben als alle seine Vorgänger. So weit, dass die Sensationen, die seine Darstellungen erregen, dem Beschauer unmittelbar von der Wirklichkeit auszugehen scheinen. Kein Künstler ist imstande gewesen, über seinem Gegenstande so vollständig das Bewusstsein der eigenen Person zu verlieren, sich so ganz in der Beobachtung zu konzentrieren und damit ein um so reineres Spiegelbild des eigenen grossen Geistes zu geben. So bannt er den Beschauer in gewaltiger Erregung und ruft ihm die schwankenden Bilder seiner Naturerinnerung aus der Tiefe der Seele zu lebendiger Anschauung hervor. Wie sich in der erregten Phantasie des Betrachtenden die Erinnerung an die Wirklichkeit mit dem Bilde vor ihm verschmilzt, so erscheint ihm Wirklichkeit auch das, was aus der schaffenden Phantasie des Künstlers an willkürlicher Formeneinkleidung und an persönlicher Stimmung in die Darstellung übergegangen ist. So wird das künstlerische Bild zur Brücke über die Kluft, die das Reich der Phantasie von der Realität trennt.

Diese Absicht seines Werkes erklärt es zur Genüge, warum Rembrandt, der doch vor allem danach strebt, den natürlichen Eindruck der Erscheinung wiederzugeben, niemals auf irgend eine Art von unmittelbarer Sinnestäuschung ausgeht und auszugehen braucht, warum er in einer grossen Anzahl seiner Werke sogar des wirksamsten Mittels der Illusion, der Farbe glaubt entraten zu können. Kleinfigurige Bilder können in der Tat auch die Farbe viel eher entbehren als Darstellungen mit lebensgrossen Figuren, weil das Auge in der Entfernung, in der solche kleinen Gestalten, wenn als wirklich gedacht, stehen müssten, die Farbe überhaupt kaum mehr unterscheiden kann. Versuche, Bilder in Lebensgrösse durch die Schwarz-Weisskunst wiederzugeben, sind kaum je vollkommen gelungen, selbst nicht den naivsten und den routiniertesten Technikern.

Die 300 Radierungen Rembrandts stehen seinem Malerwerk an Umfang und Bedeutung bis zu einem gewissen Grade gleichwertig gegenüber. Sie sind fast alle als vollkommen in sich geschlossene und gerundete Bilder gedacht wie die Gemälde und begleiten sie wie ihr Schatten fast durch das ganze Leben des Künstlers. Wie für Dürer und Holbein bildet auch für Rembrandt sein graphisches Werk einen integrierenden Teil seiner künstlerischen Gesamt-

Digitized by Google

leistung, ohne dessen Kenntnis das Bild seiner Persönlichkeit durchaus unvollständig bleiben würde. Für seine Studien, die besonders auf die grösste Vereinfachung der Darstellungsmittel und auf die Erzielung der räumlichen und psychischen Wirkung bloss durch die kunstvolle Verteilung von Licht und Schatten gerichtet waren, bot sich ihm die Radierung als die bequemste und ergiebigste Technik dar. Geradeso wie ihm das eigene Gesicht als nächstes und bestes Modell für seine physiognomischen Studien dienen musste. Denn sein ganzes Schaffen muss so vollständig wie das keines anderen Künstlers sich im Studium der Probleme seiner Kunst erschöpft haben.

Rembrandt hat so unendlich viel Neues an der Natur aufzuzeigen und bedient sich so durchaus originaler Ausdrucksmittel, dass man nur schwer und nur in einzelnen Werken seiner Frühzeit den Zusammenhang mit seinen Vorgängern zu erkennen vermag. Ja die meisten seiner älteren Zeitgenossen, darunter auch viele der oben besprochenen Radierer, sind schon von ihm mehr oder weniger stark beeinflusst worden. Seine Kunst stammt von keinem Lehrer ab. Ohne Vorläufer ist aber auch der grosse Prophet des Helldunkels nicht gewesen. Nicht mit Unrecht hat man in Adam Elsheimers zierlichen Bildchen und in seinen leider nur allzu spärlichen und seltenen Radierungen das Streben nach denselben Beleuchtungs- und Stimmungseffekten, die das grosse Problem der Rembrandtschen Kunst bilden, zu erkennen geglaubt. Auch er will vornehmlich mit Hell und Dunkel komponieren und die starken Gegensätze der Massen durch feinste Abstufung der tiefen, durchsichtigen Schatten farbig vermitteln. Elsheimer, der seinerseits von Correggio und Caravaggio Anregungen empfangen haben muss, hat auf Rembrandt nicht nur durch seine Werke und durch Goudts treffliche Stiche sondern auch durch seinen Schüler Pieter Lastman, der einer der Lehrer des grossen Holländers gewesen ist, Einfluss gewinnen können. Von Pieter Lastman (Amsterdam 1583—1633) ist nur eine Radierung nach eigener Zeichnung bekannt, in der die stark beleuchtete Gruppe von Juda und Thamar sich, ganz im Sinne Elsheimerscher Beleuchtungskunst, von dem tiefen Schatten einer dichten Baumgruppe abhebt. Auch Moses van Uijtenbroeck (um 1590—1648) folgt in seinen Radierungen wie in seinen Gemälden der Richtung Elsheimers.

Ein anderer Künstler, der vor Rembrandt und zwar in der Landschaftsdarstellung ähnliche Wege gewandelt ist, der in seiner Eigenart sich von allen Radierern vor ihm absondert, mag als sein Geistesverwandter und Freund

hier seinen Platz finden. Herkules Seghers (geb. 1589, gest. in Amsterdam um 1645) hat, wie es scheint, sein starkes Talent in seinen Werken nicht voll zu betätigen und zu entfalten vermocht. Er stellt mit grosser Kunst der Tonabstufung holländische Flachlandschaften von überraschender Tiefenwirkung oder phantastische Felsen- und Baumbildungen von grosser Originalität und feinem poetischen Reize dar. Seine ungefähr 50 Radierungen waren, wie ihre ausserordentliche Seltenheit vermuten lässt, nicht für die Veröffentlichung bestimmt. Die erhaltenen Abdrücke haben ganz den Charakter von Versuchs- oder Probeabzügen. Es scheint Seghers dabei besonders auf die Wirkung farbiger, oft sogar mehrfarbiger Tinten, mit denen er die Platten auf getönter Leinwand oder auf Papier abdruckte, angekommen zu sein. Einzelne Abdrücke hat er dann selber noch mit dem Pinsel retuschiert, um ihnen ein ganz farbiges, bildmässiges Aussehen zu geben. Wenn Seghers auch bei diesen technisch unvollkommenen Versuchen stehen geblieben ist, so gebührt ihm doch als dem ersten, der von einer Platte mehrfarbige Abdrücke zu erzielen verstand, unter den Erfindern des Farbdruckes ebenso wie unter den grossen Landschaftsmalern ein hervorragender Platz.

Rembrandt verdankt auch diesen Vorläufern kaum mehr als Anregungen. Als Radierer hat er sich jedenfalls ganz selbständig, fast autodidaktisch ausgebildet und alle Schwierigkeiten der Technik durch eigene Versuche überwunden. Seine frühesten bekannten Radierungen aus dem Ende der zwanziger und dem Anfange der dreissiger Jahre, denen ohne Zweifel noch andere Versuche vorhergegangen sind, haben durchaus den Charakter von Studien, von leichten Skizzen im Fluge festgehaltener Eindrücke aus seiner Umgebung. Die beiden frühesten datierten Brustbildnisse seiner Mutter von 1628 (B. 325 und 354) scheinen später von ihm überarbeitet worden zu sein, das Selbstbildnis von 1629 (B. 358) hat ungewöhnlich grosse Dimensionen und ist in eigentümlicher Weise mit dicken, groben, gespaltenen Strichen, für die sich kein zweites Beispiel findet, fast übermütig hingeworfen. Aus den Jahren 1630—1632 liegt eine ganze Reihe datierter Blätter vor, zum grössten Teil Studien nach Gestalten der Strasse, Bettler und Charakterköpfe, besonders aber Beobachtungen des eigenen Gesichtes in den verschiedensten Stellungen und Gemütsstimmungen (s. Abb. S. 343). Sie sind frei und leicht, aber mit sehr bestimmten Strichen, meist mit spärlichen Arbeiten für Innenzeichnung und Schraffierung ausgeführt. Der Ton ist matt und trocken, die Schatten hart und

Digitized by Google

malerisch beschatteten Gesichte von 1631 (B. 7) beginnt er schon die Schatten tiefer und weicher als farbige Tonwerte zu behandeln und mit dichteren, feineren Arbeiten in das Licht überzuführen. Rembrandts grosse Kunst der Raumgestaltung kommt in einigen kleinen Darstellungen aus der Kindheit Christi vom Jahre 1630, in der kleinen Darbringung im Tempel (B. 51), im Christus unter den Schriftgelehrten (B. 66) und in der Beschneidung (B. 48) schon höchst eindrucksvoll zur Geltung. Die Komposition ist noch nicht vollkommen abgewogen und klar, der Gesamtton matt und etwas eintönig, einzelne Formen weichlich und leer, aber der Raum gewinnt schon in diesen kaum fingerhohen Bildchen eine Ausdehnung, die uns weit über die Dimensionen des Bildes, fast auch der Wirklichkeit hinauszuheben scheint. Ein grosser Teil der gewaltigen Wirkung Rembrandtscher Darstellungen beruht auf dieser seiner rätselhaften Kunst, den geschlossenen Raum phantastisch, wie in der Vorstellung des Fiebernden, sich erweiternd erscheinen zu lassen.

Nach diesen in der grossen Mehrzahl nur skizzenhaften Studien der ersten Jahre seiner stecherischen Tätigkeit geht Rembrandt schnell zu mehr bildmässig abgerundeten und bis ins einzelne farbig ausgeführten Kompositionen über. In dem Rattengiftverkäufer von 1632 (B. 121, s. Abb.) sucht er zum ersten Male seine Typen aus dem Volksleben bildartig zu umrahmen. Ja es scheint, dass in diesen Jahren, 1632—1634, das Problem wirkungsvoller Gruppenkompositionen ihn ganz besonders beschäftigt hat, so stark, dass er darüber die technische Ausführung solcher Werke, bei denen es ihm wesentlich auf diese Studien ankam, vernachlässigte oder Schülern überliess. So erklären sich wohl am leichtesten die Schwächen in einer Reihe von Stichen dieser Jahre, die man deshalb vielfach dem Meister absprechen zu müssen gemeint hat. Es sind das besonders der barmherzige Samariter von 1633 (B. 90), die grosse Auferweckung des Lazarus (B. 73) und die grosse Kreuzabnahme (1633 cum privilegio, B. 81). Auch die Komposition des Ecce homo (B. 77, cum privilegio, datiert 1635 oder 1636), das fast ganz von Schülern ausgeführt ist, fällt sicher in diese Zeit. Ohne Zweifel sind nicht nur die Kompositionen, die er zum Teil auch in Bildern verwertet hat, von Rembrandt entworfen, sondern auch die Ausführung, soweit sie nicht von seiner Hand ist, unter seinen Augen gefördert worden. Dass Rembrandt einerseits die Blätter als sein geistiges Eigentum ansah, andererseits sie aber nur als Kompositionen für wertvoll erachtete, beweist das Privileg, das er sich für zwei dieser Platten und nur für sie hat geben lassen.

Digitized by Google

und ihre Heerden, die in wildem Schrecken nach allen Seiten fliehen; im tiefem Dunkel dehnt sich rings die Landschaft aus. Elsheimers elegische Nachtbeleuchtung ist hier zu einer grossartig dramatischen Kontrastwirkung gesteigert. Seine Kunst, das stärkste Licht in raschem und doch ganz weichem Uebergange zu den tiefsten Schatten zu führen, den farbigen Schimmer bis in dunkelsten, sammetartig schwarzen und doch durchsichtigen Töne dringen zu lassen, beherrscht der junge Künstler hier schon mit grösster Meisterschaft. Beethoven geht so rapid und doch weich vermittelnd vom Fortissimo zum Pianissimo über.

Unter den biblischen Darstellungen der dreissiger Jahre könnte man noch den verlorenen Sohn (1636, B. 91), Adam und Eva (1638, B. 28), Joseph seine Träume erzählend (1638, B. 37, s. Abb.) und den Tod Mariae (1639, B. 99) hervorheben. Ueberall eine ganz neue Auffassung des Gegenstandes, die doch die einzig naturgemässe zu sein scheint, höchste Natürlichkeit im Ausdruck und in allen Einzelheiten. Adam und Eva hat er eine fast tierische Wildheit und Scheuheit, eine elementare Kraft der groben Formen gegeben, Josephs Traumerzählung zeichnet sich selbst in Rembrandts Werk durch den Reichtum und die Feinheit der Charakteristik in Gesichtern und Bewegungen aus. Der Tod Mariae ist eine der umfangreichsten Radierungen des Meisters, er zeigt zum ersten Male ausgiebigere Verwendung der kalten Nadel. Rembrandts Hang zum Phantastischen in der Stimmung und im Kostüm und seiner Vorliebe für orientalische Typen und Gewohnheiten, die der von ihm beabsichtigten poetischen Stimmung dienen sollten, kamen die Gegenstände der Bibel am meisten entgegen. Sie bilden deshalb neben den Darstellungen aus der Wirklichkeit seiner unmittelbaren Umgebung den Hauptinhalt seines Werkes.

Die steigende Anerkennung, die der Künstler auch als Radierer seit den dreissiger Jahren in Amsterdam fand, muss ihm auch zahlreiche Aufträge zu Porträtradierungen eingetragen haben. Es sind nun nicht mehr flüchtige Skizzen nach dem eigenen Gesicht oder nach denen seiner nächsten Verwandten, sondern als Bilder komponierte und in sorgfältiger Ausführung gerundete Bildnisse, die von den Bestellern wohl für die Verteilung unter Freunde bestimmt waren. Immer gibt Rembrandt in diesen Porträts wenigstens einen Teil des Körpers, um die Aktualität der Darstellung durch die Bewegung zu unterstützen, und immer ist die Person in einem bezeichnenden Moment ihrer gewohnheitsmässigen Tätigkeit dargestellt.

Digitized by Google

Der bildmässigen Absicht entspricht die feine, die Töne sorgfältig ausgleichende Technik. Im Gegensatze zu den früheren Werken tritt die eigentliche Radierung, die Arbeit des Aetzwassers in den Hintergrund, sie gibt oft kaum mehr als die Vorzeichnung. Es ist wesentlich die unmittelbar das Kupfer selbst furchende Schneidenadel, die alle Formen modelliert und durch Häufung feiner Kreuz- und Querschraffierungen in den tiefen Schatten jene viel bewunderte sammetartige Schwärze erzeugt. Schon die Verkündigung an die Hirten und der Tod Mariae sind so behandelt, besonders sauber ausgeglichen sind aber, wie die gemalten Bildnisse dieser Jahre, auch die radierten durchgeführt. Aus dem Jahre 1634 stammen das Bildnis des Janus Sylvius (B. 266) sowie wohl auch die Selbstbildnisse mit dem Federbusch (B. 23) und mit dem Säbel (B. 18). Die folgenden Jahre bringen den Jan Uytenbogaert (B. 279), die sogenannte Judenbraut (1635, B. 340), den Samuel Manasse Ben Israel (B. 269), das reizende Doppelbildnis des Künstlers mit seiner Gattin (1636, B. 19) und eine Reihe von Selbstbildnissen, unter denen das „mit dem aufgelehnten Arm" (1639, B. 21) das formvollendeteste und abgerundeteste ist. Als der Höhepunkt dieser Richtung und dieser Zeit sei noch das Bildnis des Predigers Cornelis Claesz Anslo (1641, B. 271) dem eingehenden Studium empfohlen.

Mit den vierziger Jahren wendet Rembrandt sein Interesse einem neuen Stoffgebiete, der Landschaft zu. Die 27 oder 28 Landschaftsradierungen, die ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden können, sind, soweit datiert, alle in den Jahren 1641 bis 1652 entstanden. Wie Herkules Seghers, der als sein bedeutendster unmittelbarer Vorläufer schon hervorgehoben worden ist, entwickelt Rembrandt seine Landschaftsbilder in die Tiefe. Er öffnet den Blick auf die weiten, fast formlosen, melancholischen Dünenflächen seiner Heimat. Aber er geht schon in seinen ersten Skizzen weit über Seghers hinaus, nicht nur in der Schärfe der Beobachtung und in der Vollendung der Tonabstufungen in der Ferne, sondern auch in der Kunst der Komposition. Mögen auch seine Landschaften, die so natürlich einfach scheinen, wirklich nur einen Ausschnitt der Natur wiedergeben, so ist doch der Rahmen, durch den er gesehen ist, mit tiefstem Verständnis für die Stimmung an seine Stelle gerückt. Höchst kunstvoll ist vor allem die Entfernung des Beobachtungsstandpunktes gewählt; fast immer der Horizont sehr tief genommen, so dass die hohe Luft einen breiten Raum für die atmosphärischen Schilderungen, in denen Rembrandts Meisterschaft unvergleichlich ist, lässt. Der nahe Vordergrund, der auch bei Seghers

Digitized by Google

hier die Nadel nur durch die kunstvolle Gegenüberstellung der starken Beleuchtungsgegensätze und durch die Zartheit der Uebergänge vermocht hat.

Die feine Durchbildung der Töne ist hier schon wesentlich durch ganz freie, in den Schatten eng gedrängte Arbeit der kalten Nadel und durch hauchartige Linienzeichnung in den hellen Teilen erreicht. Für jede Art der Form ist das System der Umrissbildung und der Schraffierung ein anderes, ein Reichtum, der jeder auch nur annähernden Charakterisierung der Technik durch Worte spottet. Wichtig ist, dass Rembrandt, besonders in den Landschaften den Grat, die in den rauhen Rändern der tief eingegrabenen Linienfurchen der Schneidenadel haftende Farbe, stark mitwirken lässt, obwohl dieser Effekt schon nach einer kleinen Anzahl von Abdrücken verschwindet. Nur die Abzüge von den ersten Zuständen der Platten können deshalb als originale Arbeiten des Meisters angesehen werden. Die Platten sind, so weit sie sich erhalten hatten, später von geschickten Künstlern aufgearbeitet worden. Bei welchem Zustande der Platte Rembrandts Arbeit aufhört und die anderer beginnt, ist freilich in vielen Fällen äusserst schwer zu bestimmen, ebenso wie die Meinungen über die Autentizität vieler Blätter sehr geteilt sind.

Auch aus anderen Darstellungskreisen bringt gerade dieses Jahrzehnt, die Zeit der vollen Reife und der equilibrierten Kraft des Künstlers, seine sorgfältigst ausgeführten Meisterwerke. Vor allem das sogenannte Hundertguldenblatt, Christus die Kranken heilend (B. 74), das man in das Jahr 1649 setzt. Es wird mit Recht als eines der Hauptwerke des Radierers Rembrandt angesehen und kann an Bedeutung und in seiner Stellung in der künstlerischen Entwickelung des Meisters am besten der „Nachtwache“ an die Seite gesetzt werden. Das „farbige Helldunkel“, das die Gemälde dieser Epoche charakterisiert, tritt auch in den Radierungen als herrschende Tendenz hervor. Auf äussere Kennzeichnung des Raumes verzichtet er nun fast ganz und komponiert nur durch die kunstvolle Ausbreitung des Lichtstromes, der scharf von einer Seite einfallend in das Dunkel des Raumes dringt und die einzelnen Gestalten in reizvollster Mannigfaltigkeit nach ihrer Bedeutung hervortreten lässt. Geheimnisvoll unbestimmt bleibt die Quelle des Lichtes wie der Raum selber. Diese Phantastik versetzt den Beschauer in eine ernste, erwartungsvolle Stimmung und lässt ihn dem Vorgange mit Sammlung folgen. Dann lösen sich aus dem Dunkel die einzelnen Gestalten, deren jede ein Menschenleben erzählt, jede in ihrer Beschränktheit ein echter Typus. Diesem Meisterwerke lässt sich selbst unter Rembrandts

Digitized by Google

eigenen Radierungen, ausser der Landschaft mit den drei Bäumen, nichts an Geschlossenheit und Tiefe der Wirkung an die Seite stellen, selbst nicht gegenständlich und in der technischen Ausführung ähnliche Blätter wie die wenig spätere Predigt Christi (B. 67, la petite tombe genannt).

Den radierten Porträts dieser Zeit gibt die farbige Behandlung des Lichtes, das in starkem, hellem Strome die glänzenden Tiefen durchbricht und warm und weich in die Schattentöne hineinspielt, einen im hohen Grade bildmässigen Charakter. Rembrandt zeigt die Personen jetzt auch meist bis zu den Knieen oder gar in ganzer Figur. Der Arzt Ephraim Bonus (B. 278), ein rührendes Bild menschlicher Anteilnahme, der Maler Jan Asselyn (B. 277), ein Typus frischen, künstlerischen Selbstbewusstseins und der aristokratisch vornehme Bürgermeister Jan Six (B. 285) sind alle drei im Jahre 1647 entstanden. Den Höhepunkt seiner Kunst, das radierte Bildnis zum Gemälde zu runden, bezeichnet das ernste Selbstbildnis von 1648 (B. 22, s. Abb.), in dem der schärfste und tiefste Beobachter sich selber bei der Arbeit beobachtet zu haben scheint.

Das letzte Jahrzehnt in Rembrandts Tätigkeit als Radierer erhält sein Gepräge durch die Steigerung der geheimnisvoll phantastischen Stimmung zur übernatürlichen Vision von erschütternder Furchtbarkeit, durch die höchste Vereinfachung der Motive und der Raumschilderung und die grösste Beschränkung der technischen Mittel. In den beiden charakteristischen Hauptwerken dieser Zeit, in der Kreuzigung von 1653 (die „drei Kreuze" B. 78) und im Ecce homo von 1655 (B. 76), Blättern grössten Formates, ist die Behandlung der Platte fast eine gewaltsame. Wie es scheint, ohne jede Vorätzung sind die Linien wie in höchster Erregung mit gewaltigem Aufwande materieller Kraft in das Kupfer eingerissen. Unfassbar scheint die Bestimmtheit der künstlerischen Vorstellung und die Sicherheit der Hand, die eine solche technische Behandlung voraussetzt. Die volle Breite und Freiheit der Federzeichnung ist hier zum ersten Male in dieser monumentalen Ausdrucksform erreicht, ihre Wirkung durch den Glanz der Druckfarbe, durch die sammetartig tiefen Töne des Grates weit übertroffen. Man hat gemeint, Rembrandt habe mit dieser Verwertung des Grates die Wirkung der damals erfundenen Schabkunst nachahmen wollen. Er hat jedenfalls mit seiner kühnen Konzentration der Töne auch das Effektvollste, was jene Technik hervorgebracht hat, unendlich weit hinter sich gelassen.

Rembrandt verbindet in diesen und verwandten Darstellungen aus der Bibel, wie in der Geburt Christi (B. 45), im Triumph des Mordachai (B. 40.),

Digitized by Google

der Innenräume, dass die farbigen Mitteltöne kaum zur Geltung kommen können. Wenn auch naturgemäss weniger auffallend als in den freien Erfindungen, so bestimmt doch auch hier die tief melancholische Stimmung des geistig und gesellschaftlich vereinsamten Künstlers, sein Zug zum Tragischen die Auffassung.

Ein besonderes, persönliches Interesse erregen die Bildnisse des alten und des jungen Haaring von 1655 (B. 274 und 275), zweier Beamten der Insolventenkammer zu Amsterdam, denen Rembrandt sich gewiss für ihre rücksichtsvolle Behandlung während seines Bankerotts verpflichtet fühlte. Auch der Kunsthändler Abraham Francen (B. 273), den er in seinem Kabinett bei der Betrachtung eines Kunstblattes dargestellt hat, und der Goldschmied Jan Lutma (1656, B. 276) gehörten ohne Zweifel zu dem kleinen Kreise seiner Getreuen. Weniger sympathisch berührt das Porträt des schulmeisterlich selbstbewussten Schreibmeisters Lieven van Coppenol (B. 283), der grösste Bildnisstich Rembrandts. Wahrscheinlich verdankt auch das Bildnis des Arztes Arnoldus Tholinx (B. 284) freundschaftlichen Beziehungen seine Entstehung.

Die letzte datierte Radierung Rembrandts ist die sogenannte Frau mit dem Pfeil von 1661, (B. 202), eine sitzende nackte Frau, die einen Vorhang so zuhält, dass nur ein schmaler Streifen scharfen Lichtes, den man für einen Pfeil angesehen hat, in den Raum hineindringt. Hat der grosse Forscher Rembrandt die Radiernadel zur Seite gelegt, weil er der Technik keine neuen Ausdrucksformen mehr abgewinnen zu können meinte? Uns muss es jedenfalls scheinen, dass er mit seinem technischen Können an der Grenze des Erreichbaren angelangt war, dass er mit den Mitteln der graphischen Kunst der farbigen Wirkung seiner Gemälde nicht näher zu kommen imstande war.

Ein so gewaltiger Genius, der deutlich den höchsten Höhepunkt einer langen Entwickelungsreihe bezeichnet, konnte keinen Nachfolger, nur Nachahmer haben. Rembrandts Einfluss wird durchaus nicht allgemein herrschend. Die holländischen Spezialisten pflügen, fast unbekümmert um den immer mehr vereinsamten Meister, ihre Furche weiter. Selbst von seinen Schülern kehren sich die meisten bald von ihm ab, um gewinnverheissenderen Bahnen zu folgen. Wie als Maler scheint er auch als Radierer vornehmlich, ja vielleicht ausschliesslich in den dreissiger und vierziger Jahren Schule gemacht zu haben. Nicht nur macht sich nur in dieser Zeit die Hilfe von Schülern in einzelnen Werken bemerkbar, auch der Stil der Arbeiten seiner bekannten Schüler beweist, dass ihre Lehrzeit bei Rembrandt in diese Epoche fallen muss. Seine Typen, seine Art, Orientalisches

Digitized by Google

und Phantastisches mit der Alltagswirklichkeit zu mischen, die Effekte seiner Beleuchtungskunst hat man nachzuahmen gewusst, der Technik seiner späten Radierungen hat keiner zu folgen vermocht oder auch nur versucht.

Rembrandts treuester Schüler und Nachahmer ist Ferdinand Bol (1616—1680), der, wie andere Künstler dieser Gruppe, dem Meister bei der Ausarbeitung grösserer Platten an die Hand gegangen zu sein scheint. In seinen eigenen Werken, zu denen auch manche früher Rembrandt selber zugeschriebene Blätter zu rechnen sein werden, ahmt er die feine, vertriebene Technik seines Lehrers aus den vierziger Jahren mit grossem Erfolge nach. Seine Charakteristik und seine Formengebung sind höchst ansprechend und empfindungsvoll, aber, im Vergleich zu Rembrandt, etwas oberflächlich und süsslich. Er arbeitet mit Aetzung und Schneidenadel mit starker Gratwirkung sehr zart und fein, aber allzu dünn und unruhig, so dass seinen Formen die Festigkeit und den Tönen des Helldunkels die Geschlossenheit fehlt. Besonders sympathisch wirken Bols Studienköpfe und Einzelgestalten, wie der h. Hieronymus (B. 6) voll gesammelter Beschaulichkeit oder der Philosoph (B. 516), viel weniger seine grösseren Kompositionen wie das Opfer Abrahams (B. 1) u. a.

Eine viel derbere Natur ist Jan Joris van Vliet (tätig um 1631—1635) der nur als Radierer, nicht wie Bol und andere auch als Maler bekannt ist. Seine Formgebung ist etwas grob und plump, dabei sehr weichlich, aber nicht ohne Kraft der Charakteristik und der Bewegungen. Seine Typen sind meist ziemlich roh, fast karikiert, der Beleuchtung weiss er geschickt starke und originelle Effekte abzugewinnen. Er benutzt zur Verstärkung der Schatten sehr ausgiebig den Grabstichel. Van Vliet hat nach Rembrandts Zeichnungen und nach eigener Erfindung 92 Blätter gestochen, unter denen eine Passionsfolge, derb allegorische und sittenbildliche Darstellungen, wie die Sinne, die Beschäftigungen der Handwerker und einzelne Heiligengestalten, wie der h. Hieronymus (B. 13) hervorragen. Er scheint an Rembrandts frühen Stichen, besonders an der Kreuzabnahme und am Ecce homo (B. 77) stark beteiligt zu sein.

Jan Livens (1607—1674) ist nicht eigentlich Rembrandts Schüler gewesen, muss sich aber wesentlich an seinen Werken gebildet haben. Er benutzt die gleichen Modelle wie der Meister und kopiert gelegentlich auch einzelne Typen aus dessen Werken. In seiner Technik ist er vielseitig und wechselnd. Seine Bildnisse führt er oft fast ganz in linearer, regelmässiger Grabstichelarbeit durch, z. B. die Bildnisse des Vondeel (B. 56), des Daniel Heinsius

Digitized by Google

(B. 57), und des Ephraim Bonus (B. 55). Er hatte 1634 bis 1642 in Antwerpen gearbeitet, wo man, wie wir gesehen haben, den Grabstichel bevorzugte. In zahlreichen anderen Blättern schliesst er sich ganz der Rembrandtschen Manier an. Das Fleisch und die Gewänder modelliert er hier gern in einer weichlichen Punktiermanier und sucht überhaupt die Formen und Töne zart in einander übergehen zu lassen. In ganz hellen Tönen ist die originelle und wirkungsvolle Erweckung des Lazarus (B. 3) gehalten, ebenso wie die leicht und geistreich skizzierten Studienköpfe, dagegen ist der h. Hieronymus (B. 5) breit und schwer mit tiefen Schatten ausgeführt.

Livens ist der einzige Künstler der Rembrandtgruppe, der in Holz geschnitten, oder wenigstens für den Holzschnitt gezeichnet hat. Seine Bildnisse (s. Abb.) und Studienköpfe in Holzschnitt sind mit grosser Meisterschaft und Freiheit ganz dem Charakter des Materials entsprechend mit scharfen, eckigen Schnitten ausgeführt. Den schwarzen, stehenbleibenden Flächen weiss er durch Herausarbeiten der Lichter oft eine höchst pikante, farbige Stofflichkeit zu geben. Er benutzt auch öfters eine farbige Tonplatte mit ausgesparten Lichtern als Untergrund für die Linienzeichnung. Als eine Arbeit Livens' wird jetzt allgemein auch der kleine Holzschnitt, der Philosoph mit der Sanduhr, angesehen, der nach der Tradition bisher Rembrandt (B. 318) zugeschrieben worden ist. Neben Livens verdienen nur noch der Maler und Architekt Paulus Moreelse (Utrecht 1571—1638), der 1612 zwei hübsche Holzschnitte mit Tonplatten-Unterdruck, Lucretia und Amor mit zwei Frauen tanzend, in flüchtigem italienischen Zeichnungsstil ausgeführt hat, und Dirck De Bray (geb. in Haarlem, gest. 1680), der sich in den wenigen von ihm bekannten Blättern, z. B. in dem guten Bildnis seines Vaters Salomon, dem Stil Livens' nähert, als Vertreter des künstlerischen Holzschnittes in Holland Erwähnung. Sonst hat die Holzschneidekunst in dieser Zeit auch hier nur handwerksmässig schwache Illustrationen und Ornamente für die Buchausstattung hervorgebracht.

Eine Reihe von Rembrandtnachahmern, die sich nur gelegentlich in der Radiertechnik versucht haben, mögen nur kurz erwähnt werden, besonders die geschätzten Maler Salomon Koninck (1609—1656), Leonard Bramer (1596—1660), Gerbrandt van Eeckhout (1621—1674), Pieter de Grebber (1590—1656) und Samuel van Hooghstraeten (1627—78). Dem feinen Landschafter, Philips Koninck (1619—1688), von dem keine sichere Arbeit in dieser Technik bekannt ist, hat man vermutungsweise

Digitized by Google

innernden Punktiertechnik, dem „opus mallei“, wie er selber sie nennt. Ausser Ornamenten und anderen Darstellungen hat er einige Bildnisse, wie die des Vondelius und seines Vaters, des berühmten Goldschmiedes, in dieser zarten, aber etwas weichlichen Manier ausgeführt.

Es kann nicht Wunder nehmen, dass nach so gewaltigen Leistungen, wie sie die niederländische Kunst des XVII. Jahrhunderts aufzuweisen hat, eine Zeit der Erschlaffung eintrat. Die niederländische Graphik des XVIII. Jahrhunderts ist, wie die Malerei dieser Zeit, nur ein schwacher Nachklang der grossen Vergangenheit. Keine selbständige Erscheinung fesselt unseren Blick, die wenigen besseren Kräfte leben von den Anregungen der älteren Kunst oder wenden sich der Nachahmung französischer Formen zu. Unter den Kupferstechern hat sich nur Jacob Houbraken (1698—1789) eine mehr als lokale Bedeutung errungen. Er schliesst sich in der Auffassung und in der Technik seiner Bildnisse mehr als an die älteren Holländer den Franzosen, besonders Edelinck an. Unter den 700 Bildnissen, die er gestochen hat, ist viel Handwerksware, jedoch auch eine Reihe vorzüglicher Werke von grösster Sauberkeit und Glätte der Technik, aber pedantischer und schwächlicher in der Linienstruktur als die Edelincks. Die Personen sind mehr vorteilhaft als charakteristisch in eleganter Pose und in sonntäglich freundlicher Stimmung dargestellt. Neben Houbraken sind höchstens noch Peter Tanjé (1706—60), der unter anderem mehrere gute Stiche nach Cornelis Troosts Sittenbildern ausgeführt hat, Simon Fokke (1712—1784) und Jan Punt (1711—1779) zu nennen.

Auch die holländische Radierung hat im XVIII. Jahrhundert nur vereinzelte Nachzügler aufzuweisen. Mit den Bildnissen Carle de Moors (1656 bis 1738), der einzigen Radierung Willem van Mieris' (1662—1747), Jacob de Wits (1695—1754) Puttenkompositionen in Rubens' Manier, Hendrik Kobells (1751—1782) Marinen, Jan Kobells (1779—1814) und W. Joh. van Troostwyks (1782—1810) Tierdarstellungen im Geschmacke van der Veldes, Potters und Dujardins sind die hervorragenderen Erscheinungen aufgezählt. Die Leistungen der Holländer in der Schabkunst sollen bei der zusammenfassenden Betrachtung dieser Technik Erwähnung finden.

Simone Cantarini. Heilige Familie.

DER KUPFERSTICH IN ITALIEN.

ITALIEN und seine Kunst bleiben auch im XVII. Jahrhundert eine Quelle der Anregung für die Künstler anderer Nationen. Es ist nun aber mehr die Natur des Landes, sein Leben und seine Kultur, in der Kunst die Werke der vergangenen Blütezeit, die den fremden Künstler anziehen, als die in erbittertem Kampfe um Geld und Ruhm mit einander ringenden künstlerischen Grössen der Gegenwart. Neue, grosse Ideen kommen in der Kunst Italiens nicht mehr zum Ausdruck. Die naturalistische Bewegung, die von Caravaggio ausgeht, ist nur eine, wenn auch noch so bedeutungsvolle Episode, nicht der Beginn einer neuen Epoche der Entwickelung. Sie ist eine Parallelerscheinung des Kampfes für die unbeschränkte Freiheit der Naturschilderung gegen klassizistische Formeln, der nur in Holland bis zum vollständigen Siege durchgefochten worden ist. Dort konnte diese Bewegung leicht an die Tradition des XV. Jahrhunderts wieder

Digitized by Google

anknüpfen und auf dem neuerkämpften Boden nationaler Geistesselbständigkeit festen Fuss fassen. In Italien war die Macht der klassischen Ueberlieferung zu gross, um von den einseitigen Bestrebungen einzelner Stürmer überwunden werden zu können. Es gab in dem zerrissenen, halb von Fremden beherrschten Lande keine starke geistige Regung, die mit der bildenden Kunst in unmittelbare Beziehung hätte treten können. Alle frischen Kräfte kamen allein der Musik und den wissenschaftlichen Studien, besonders der Naturforschung zu gute. So bewegt sich die italienische Kunst des XVII. Jahrhunderts im wesentlichen in den alten Geleisen des Eklektizismus und unter dem Einflusse der religiösen Gegenreform und wird von den naturalistischen Bestrebungen einheimischer und fremder Künstler nur, und zwar wesentlich malerisch, angeregt, aber nicht in ihrem Wesen berührt.

Die graphischen Künste, denen nur der Ueberschuss an künstlerischer Gestaltungskraft, der in monumentalen Formen nicht Ausdruck finden kann, zugute kommt, hatten unter dieser Stagnation am meisten zu leiden. An einer Fülle von einzelnen interessanten und eigenartigen Leistungen fehlt es nicht, aber sie stehen fast zusammenhangslos nebeneinander, mehr der Laune des einzelnen Künstlers als einem tieferen, populären Bedürfnisse entsprungen. Ein grosser Teil der bedeutenden Maler hat sich gelegentlich in der Radierung versucht, aber nur sehr wenige haben eine grössere Anzahl von Arbeiten ausgeführt, keiner hat mit bedeutenden Werken oder mit technischen Neuerungen stilbildend in die Entwickelung eingegriffen.

Es ist ausschliesslich die bequeme Radierung mit einfachen geätzten Linien ohne viel Arbeit der Schneidenadel oder des Stichels, die von den Malern geübt wird. Die Grabstichelkunst tritt ganz in den Hintergrund und auch der Holzschnitt ist nun fast vollständig der Radierung zum Opfer gefallen.

Die Schule der Carracci behauptet auch im XVII. Jahrhundert in Italien die Vorherrschaft. Sie setzt auch in der Graphik die Tradition der Werkstatt fort, beschränkt sich aber fast ausschliesslich auf die Pflege der Radierung. Der erste Maler-Radierer, der nach den Schulgründern die alten Formen wieder neu zu beleben weiss, ist ihr bedeutendster Nachfolger Guido Reni (Bologna 1575—1642). Seine anmutige Art, religiösen und antikisierenden Idealismus, die „dolcezza“, die er besonders erstrebt, mit frischen Zügen aus dem Leben zu mischen, seine leicht zeichnerische, aber doch in den Schatten scharf pointierende Führung der Nadel wird tonangebend über den Kreis seiner

Ein Kohlestift ist ideal, um Schatten zu zeichnen. Mit dem Finger oder einem Wischer lassen sich die Schattierungen verwischen.

würdige Gestalt der Madonna, die das schlafende Kind an sich drückt, ist sehr geschmackvoll in das Rund komponiert (B. 4, s. Abb.). Aehnlichen Charakters ist die Madonna mit dem Kinde, dem der Johannesknabe den Fuss küsst (B. 6, 7). In anderen Darstellungen (B. 8—11) hat er diese Gruppe zu einer heiligen Familie erweitert, über die zwei schwebende Engel Blumen streuen. Correggio, der ja im Kunstprogramm der Carracci eine grosse Bedeutung hatte, wirkt auch in Renis Madonnen stark nach. Sie haben seine Sensibilität und Grazie, aber mehr Damenhaftes, nichts quattrocentistisch Kräftiges, aber auch nichts Göttliches. Es ist das Ideal der Frau, das die verfeinerte Körperpflege und die geistige Bildung der Renaissance geschaffen hatte. Ebenso wenig wie in das struktive Wesen der Form dringt Renis Kunst in das Gefühlsleben tiefer ein als die äussere Kennzeichnung der Affekte es erfordert.

Wo Reni über die Zeichnung mit einfachen, gleich starken Strichen zur freien, malerischen Behandlung der Linien übergeht, lässt ihn sein technisches Können im Stich. In der Madonna (B. 3) wirkt die flächenhafte Behandlung mit gehäuften, tief geätzten Strichlagen unklar, in der Madonna mit den beiden Knaben (B. 7) ist der Gegensatz der starken Accente in den Schatten zum Gesamtton nicht gut abgewogen. In anderen Blättern sucht er, nicht besonders glücklich, durch starke Retuschen mit Nadel und Stichel die in der Aetzung nicht erreichten Effekte nachzuholen. In seinen malerischen Absichten geht er aber über die meisten seiner Nachfolger, die sich mit der einfachen Strichmanier oder mit der Nachahmung der Grabstichelarbeit begnügen, hinaus. Gerade jene Blätter, in denen er unmittelbar durch das Formen der einzelnen Linie farbige Werte auszudrücken sucht, haben trotz ihren technischen Mängeln einen grösseren Reiz als seine anderen Arbeiten.

Unter seinen zahlreichen Schülern und Nachahmern hat Simone Cantarini da Pesaro (1612—1648) die Radiernadel am eifrigsten und am gewandtesten gehandhabt. Er verzichtet auf technische Versuche und bewegt sich gegenständlich und stilistisch mit Geschick und Geschmack in den Kreisen seines Lehrers. Seine Formengebung ist süsslich und oberflächlich wie die fast aller seiner Zeitgenossen mit Ausnahme der Caravaggiogruppe, sie besitzt aber ihre eigene Grazie und eine ansprechende Frische des Ausdruckes. Cantarini hat eine Reihe von h. Familien (s. Abb. S. 392), Madonnen und Heiligen radiert, unter denen der h. Antonius, dem das Christkind erscheint (B. 25), wohl sein

Digitized by Google

gelungenstes Werk ist. Daneben hat er auch einige mythologische und allegorische Kompositionen mit der Nadel wiedergegeben.

Von anderen Schülern Renis, die meist nur wenige Blätter ausgeführt

Giov. Francesco Barbieri gen. Guercino. Der h. Antonius.

haben, sind zu nennen: Giov. Andrea Sirani (1610—1670), Elisabetta Sirani (tätig um 1638—1665) Girolamo Scarsella, Lorenzo Lolli, Giov. Batt. Bolognini, Giacinto Gimignani, Lorenzo Pasinelli, Flaminio Torre, Pietro Francesco und Giov. Batt. Mola und

Digitized by Google

Domenico Maria Canuti. Sie alle arbeiten ebenso häufig nach Vorbildern der Carracci und Renis wie nach eigenen Erfindungen, bringen aber wenig Abwechslung in das recht konventionelle Getriebe der Renischule. In den Stichen, die Giuseppe Maria Crespi (1665—1747), ein Schüler Canutis und Cignanis allein oder zusammen mit seinem Freunde Lodovico Mattioli (1662—1747) ausgeführt hat, pflanzt sich der bolognesische Stil der Radierung bis in das XVIII. Jahrhundert fort.

Von Renis bedeutenderen Studiengenossen haben sich weder Francesco Albani, dem man nur vermutungsweise ein Blatt zuschreibt, noch Domenichino mit der Radierung abgegeben. Nach Domenichino hat Francesco Rosa (um 1663) einige gross gedachte, technisch aber wenig gelungene Radierungen angefertigt. Auch Andrea Camassei, Francesco Cozza und Pietro del Pò gehören zu seinem Gefolge. Noch schmerzlicher lassen uns die beiden reizend feinen und temperamentvollen Blätter, die von Giov. Francesco Barbieri gen. Guercino (geb. in Cento 1590, gest. in Bologna 1666) erhalten sind, die wenig eindringende Teilnahme der wirklich bedeutenden Künstler jener Zeit für den Bilddruck empfinden. Ihre fieberhafte Arbeit an Riesenfresken und grossen Altarstücken nahm ihnen die Lust an so minutiöser und detaillierender Formenschilderung, wie sie der Kupferstich verlangt. Und doch zeigt Guercinos h. Antonius (s. Abb.), dass er für unsere Kunst mehr hätte sein können als ein anregendes zeichnerisches Vorbild. Wie Albani, Domenichino und andere überliess auch er die Verbreitung seiner Gemälde und Studien untergeordneten Kräften. Seine eigentümliche Zeichenweise mit weich anschwellenden und sich rundenden Schraffierungen, die alle derselben Richtung folgen, hat einen nicht unbedeutenden Einfluss auf die Technik seiner Stecher ausgeübt. Unter seinen zahlreichen Schülern und Nachahmern ist Giov. Battista Pasqualini (tätig um 1619—1630) sein eifrigster Interpret. Aber auch Claude Mellan scheint durch Guercino die Anregung zur Ausbildung seiner Technik erhalten zu haben. Nicht ganz sicher ist der Schulzusammenhang Giuseppe Calettis (Cremona, Ferrara um 1600—1660) mit Guercino, dem er sich in seiner leichten und weichen Strichführung und, trotz seiner Nachahmung Tizians und Dossos, auch in den Formen nähert.

Wie wenig die Meister der bolognesischen Schule dem Kupferstich abzugewinnen wussten, zeigt besonders deutlich das Radierwerk Giovanni Lanfrancos (Parma 1580—1647 Rom), das zum grössten Teile aus, allerdings

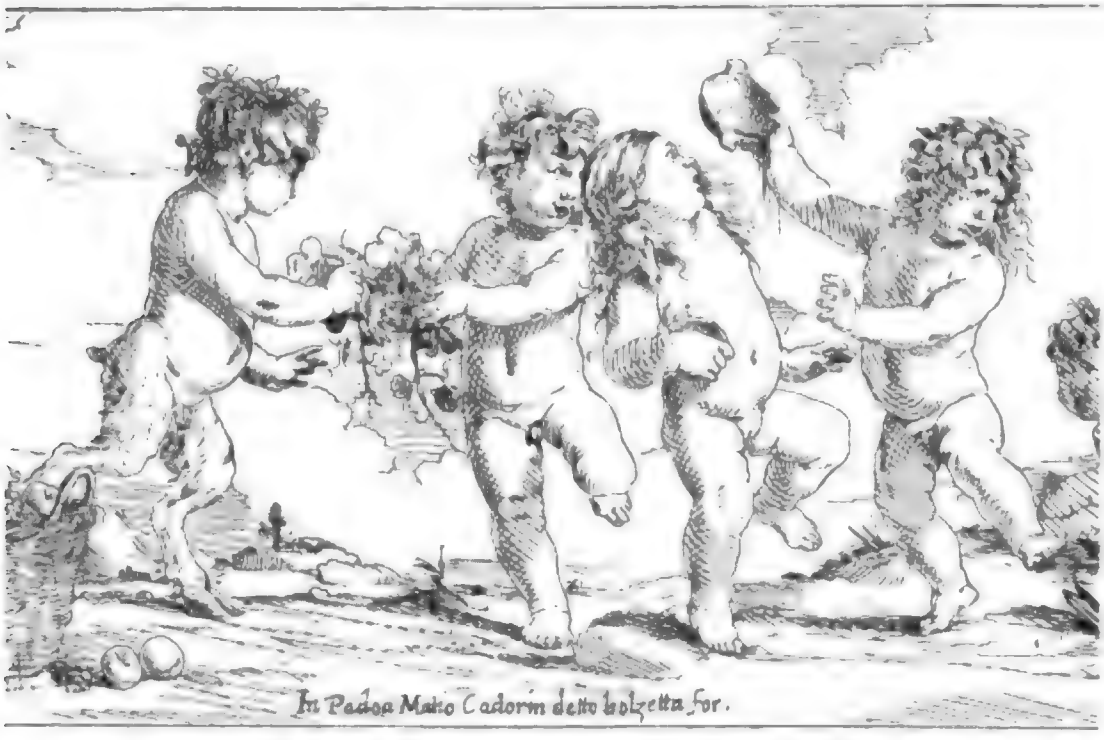
mit viel Geschmack und Verständnis ausgeführten Nachbildungen nach Raffaels Loggienbildern besteht. Lanfranco wurde bei dieser Arbeit von Sisto Badalocchio (1561—1647) einem geschickten Schüler Annibale Carraccis unterstützt, von dem auch noch einige andere, flüchtige Radierungen, z. B. nach Fresken Correggios bekannt sind. Bartolomeo Schidone (1583?—1616) hat nur eine h. Familie, ein Blättchen von feiner, correggesker Stimmung radiert. Giov. Francesco Grimaldi (Bologna 1606—1680?) variiert in seinen 57 Radierungen den Typus der carraccesken Landschaft in etwas eintönigen und derben Formen. Crescenzio Onofri (1613—1688, Rom, Florenz) verbindet in seinen Landschaften den Stil der Carracci mit dem seines Lehrers Gaspard Dughet. Schliesslich seien noch Domenico Maria und Giovanni Maria Viani und der fruchtbare und vielseitige, aber recht oberflächliche Giuseppe Maria Mitelli (Bologna 1634—1718) erwähnt.

Mit Oliviero Gatti (tätig um 1602—1628) dringt die Radierweise der Carraccischule in das venezianische Kunstgebiet ein. Er hat eine Reihe von Gemälden Pordenones gestochen und seinen Stil dem venezianischen angenähert. Noch deutlicher ist diese Verbindung von bolognesischer Technik mit venezianischen Formen bei Guercinos Mitschüler Odoardo Fialetti (Bologna 1573 bis 1638). Er zeigte sich von seiner besten Seite in den „scherzi d'Amore", in seinen Friesen und Grottesken nach Polidoro und Zancarli, in seinen Kostümbildern und dergleichen. Seine Nadel gleitet, wenn auch etwas nachlässig geführt, leicht und lebhaft accentuirend über die Formen. Fialetti hat auch, wie Palma giovine, ein Buch für den Zeichenunterricht (Venedig 1608) und andere illustrierte theoretische Werke über die Teile des menschlichen Körpers und über Regel, Maass und Symmetrie der Köpfe herausgegeben.

Der liebenswürdigste venezianische Radierer dieser Zeit ist Giulio Carpioni (Venedig 1611—1674 Verona), ein Schüler Alessandro Varotaris. Seine Manier erinnert an die Cantarinis, dessen Kompositionen er ebenso wie die Fialettis mehrfach benutzt hat. Seine Arbeiten sind aber geistreicher und farbiger als die Cantarinis, seine Strichführung breiter und freier. Besonders frisch und lebenslustig sind seine Kinderbacchanale (s. Abb.). Auch die Engel in den heiligen Darstellungen und die Putten in den mythologischen und allegorischen Bildern sind reizend natürlich, derb und drollig. In der temperamentvollen Lebendigkeit seiner leicht bewegten Gestalten voll Erregung, in dem dekorativ in die Höhe strebenden Aufbau seiner Kompositionen, in der lichten, farben-

Digitized by Google

reichen Tönung ist Carpioni ein nicht verächtlicher Vorläufer der genialen venezianischen Radierer des folgenden Jahrhunderts. Eine ähnlich helle, leichte und reiche Technik zeichnet die Arbeiten Giuseppe Diamantinis (1660—1722) aus, der als Lehrer der Rosalba Carriera noch ein besonderes Interesse beansprucht. Er wird zu den Nachahmern Salvator Rosas gezählt, seine weichen, runden Formen zeigen aber ganz venezianischen Charakter. Er lehnt sich an Tizian und Pordenone und in der Technik an Fialetti an.



Giulio Carpioni. Kinderbacchanal. Ausschnitt, wenig verkleinert.

Ein Radierer von starker Individualität ist aus der Genueser Malerschule hervorgegangen. Giovanni Benedetto Castiglione (Genua 1616—1670) ist einer von den wenigen italienischen Meistern, die von der Kunst ihrer grossen holländischen Zeitgenossen, vornehmlich Rembrandts, stärker berührt worden sind. Es ist allerdings nur eine Reihe von Studienköpfen bizarr-orientalischen Charakters, in denen der Italiener, der ebenfalls Bewohner einer grossen, von fremden Völkern viel besuchten Seestadt war, von dem Holländer unmittelbar beeinflusst scheint. Aber auch in seinen anderen Radierungen, deren über 70 bekannt sind, zeigte er sich Rembrandt verwandt in der Verbindung von

Digitized by Google

Phantastik mit Realismus und in der Beleuchtung durch grelles, meist künstliches Licht. In der Erweckung des Lazarus, in der Findung der Leichen der hh. Petrus und Paulus, in Gestalten wie Diogenes und Circe steigert er das Geheimnisvolle der Darstellung durch starke Kontraste der Beleuchtung. Mit

Giovan. Benedetto Castiglione. Satyrscene. Ausschnitt.

feiner, spitziger Nadel sucht er die kritzlichen Stiche seiner Zeichnung zusammenzuarbeiten. Die dunklen Schatten wirken oft etwas fleckig, die Lichtkomposition ist nicht gross und klar wie bei Rembrandt, aber seine Konzeption ist kühn und stimmungsvoll, seine Formgebung immer höchst geschickt und geschmackvoll. Castiglione, der eine besondere Vorliebe für Tiere hatte, sucht sie überall in grosser Zahl anzubringen, z. B. in der Arche Noahs, in Jacobs

Digitized by Google

Auszug, in der Flucht nach Aegypten. Während seine Zeichnung der menschlichen Formen und der Gewänder, wenn auch energisch, so doch meist eckig und gequält ist, gibt er die Tiere mit grösster Natürlichkeit wieder. Auch in der Landschaft besitzt er seltene Vorzüge und weiss sie geistreich zur Geltung zu bringen. Die halbtierischen Wesen, die er in seinen übermütigen Satyrszenen (s. Abb.) schildert, sind nicht wie die Menschen und die Haustiere nur Besucher in der Landschaft, sie scheinen hier in ihrem Heim und ganz mit der Natur verwoben. Castiglione hat eine Reihe von Drucken in ganz eigentümlicher Art hergestellt, indem er auf die Kupferplatte aufgetragene Tuschzeichnungen auf Papier abdruckte. Solche Drucke, die natürlich Unica sind und eigentlich also nicht als Werke der vervielfältigenden Kunst angesehen werden können, sozusagen indirekte Zeichnungen, haben in der Wirkung eine gewisse Aehnlichkeit mit der erst viel später erfundenen Aquatintamanier.

Ein wesentlich schwächerer Landsmann Castigliones ist Bartolomeo Biscaino (Genua 1632—1657), der ihm in seinen 40 sehr graziös und sicher gezeichneten Radierungen nahe verwandt ist, ihm aber weder in der Energie der Formgebung noch in poetischer Originalität oder in technischer Ausdrucksfähigkeit zu vergleichen ist. Neben Biscaino sind noch Francesco Amato mit seinem hübschen Christophorus und als Genuese von Geburt auch Giovanni Andrea Podestà, der einige Bacchanale, zum Teil nach Tizian, radiert hat, zu erwähnen.

Nur in Florenz und in Rom finden wir im XVII. Jahrhundert bedeutendere, selbsterfindende Künstler, die sich ausschliesslich dem Kupferstich widmen und grössere Folgen von Stichen ausführen. Antonio Tempesta (Florenz, 1555—1630) steht, nicht blos zeitlich, noch mit einem Fusse im XVI. Jahrhundert. In seinem umfangreichen Werke von über 1500 Blättern überwiegt das gegenständliche Interesse sehr stark. Wie sein Lehrer Stradanus schafft er häufig Illustrationsserien mit und ohne Text. Er ist ein höchst erfindungsreiches, lebhaftes und leidenschaftliches Talent, zu Uebertreibungen in Formen und Bewegungen geneigt. Seine sehr kräftigen und fleischigen Gestalten sind nicht frei von Manier und sein heroisches Pathos etwas schematisch. Ueber dem Feuer der lebhaften Schilderung, über der Fülle der Gestalten und Ornamente vernachlässigt er das Detail der Form und auch die Technik. Um die Arbeit leicht und schnell zu fördern, lässt er das Aetzwasser sehr stark wirken und arbeitet die breiten, seichten Furchen dann stark und grob mit dem Stichel

Digitized by Google

nach. Seine Blätter erhalten dadurch ein etwas rohes Aussehen, als ob die Ausführung mehr in Holzschnitt als in Kupferstich gedacht wäre.

Von der grossen Masse seiner Darstellungen mögen die Illustrationen zu Tasso und die zahlreichen Schlacht- und Jagdszenen hervorgehoben werden. In seiner Kompositionsweise ist Tempesta für eine Reihe seiner Landsleute und besonders auch für Jacques Callot vorbildlich geworden. Er pflegt die Gestalten des Vordergrundes im Verhältnis zum Umfange des Bildes sehr gross zu zeichnen und unmittelbar hinter dem vordersten Plan den weiten Hintergrund mit kleinen Figurengruppen beginnen zu lassen. Der Effekt dieser Art der Komposition ist etwas grob, unnatürlich und aufdringlich, aber schlagend und fesselnd.

Der bühnenmässige Charakter der Kompositionen Tempestas wird schon aus diesen Eigentümlichkeiten seines Stils dem Leser deutlich geworden sein. Die theatralischen Aufführungen, die im Leben des Florentiner Hofes eine grosse Rolle spielen, haben hier überhaupt die Kunst stark beeinflusst. Sie gewinnen für den Kupferstich im Besonderen eine grössere Bedeutung durch den Architekten Giulio Parigi (Florenz, gest. 1635), den künstlerischen Leiter zahlreicher Feste und Schaustellungen des Mediceerhofes. In seinem Atelier wurden nicht nur die Arrangements, die Kostüme und die Dekorationen entworfen, sondern auch die Gruppenbildungen der Theaterszenen und Intermezzi, der Aufzüge und dergleichen durch den Kupferstich der Nachwelt überliefert.

Parigi selber scheint nur wenig gestochen zu haben, nur drei Radierungen können ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden. Unter seiner Leitung aber arbeitet eine Reihe von Stechern, unter denen sich zeitweilig auch Callot befunden hat. Die Eindrücke, die der junge Franzose hier empfing, haben deutliche Spuren in seiner ganzen Tätigkeit und in der seiner Schule hinterlassen. Ausser ihm und Giulios Sohn Alfonso Parigi (gest. 1656), der 13 Opernszenen gestochen hat, scheint Remigio Cantagallina (gest. 1630) der tüchtigste Gehilfe in dieser Stecherwerkstatt gewesen zu sein. Er geht von der Technik Tempestas aus, ist aber selber offenbar schon von Callot beeinflusst. In seinem Stil zeigt er noch deutlich die Florentiner Tradition der Zuccari und Vannis. Er zeichnet höchst manieriert, aber leicht und sicher. Zahlreiche Theaterszenen und Dekorationsstücke von seiner Hand sind erhalten. Ein anderer Schüler Parigis, Ercole Bazzicaluve (tätig um 1638—1661), scheint nur Amateur gewesen zu sein. Er hat im Geschmacke Callots und Cantagallinas etwa 40

Digitized by Google

Triumphwagen, Schlacht- und Jagdbilder, Landschaften, Marinen und Karikaturen ausgeführt. Einige „capricci di varie figure" in Callots Manier sind auch von Melchiore Gerardini bekannt.

Der anmutigste und fruchtbarste Radierer dieser Gruppe ist Stefano della Bella (Florenz 1610—1664), den man meist, aber mit Unrecht der französischen Schule zurechnet. Della Bella ist allerdings wesentlich von Callot beeinflusst und hat auch zehn Jahre in Paris zugebracht, er ist aber nicht nur von Geburt Italiener und den grössten Teil seines Lebens in Florenz tätig gewesen, er hat auch seine Ausbildung in der Heimat durch Cantagallina und Vanni erhalten und Callots Stil ganz selbständig nach italienischem Kunstgefühl umgestaltet. Seine Formgebung ist nicht so herbe und scharf kontrastierend wie die Callots, viel weicher und verschmolzener, allerdings aber auch viel weniger charakterisierend und geistvoll. Er modelliert mit dünnen, unregelmässig gleichlaufenden und in den Schatten verstärkten Linien und sucht, vergeblich, durch ganz feine Umrisse in den landschaftlichen Gründen den Duft der Fernen in den Stichen seines französischen Vorbildes nachzuahmen. Ihm fehlt die Energie der Schatten, die die hellen Gründe erst zurückweichend erscheinen lassen, und überhaupt die starke Originalität der Formgebung. Seine Gesichter sind fast immer leer, und die Formen nicht sehr scharf beobachtet. Seine Stärke liegt nicht in der Charakteristik sondern in seinem Reichtum an Erfindung und in der Grazie und geschmackvollen Leichtigkeit seiner Bildungen und seiner Ornamente. Sein Bestes gibt er daher in den zierlichen Gruppen ganz kleiner Gestalten auf kleinen Blättern oder in den Gründen der weiten Fläche seiner Kompositionen. Denn auch er stuft die Pläne stark ab und zieht die Darstellungen in die Tiefe und in die Weite. Das ist, wie schon hervorgehoben, charakteristisch für die Landschaftsdarstellung dieser Zeit sowohl in Italien wie anderwärts.

Della Bella, der auch eine Unzahl von hübschen Zeichnungen hinterlassen hat, gibt das Viele und das Vielerlei, mit Gefälligkeit die Schaulust zu befriedigen. Man zählt über 1000 Radierungen von ihm auf. Zu seinen frühesten Arbeiten in Florenz gehören das Banket der Gesellschaft der „piacevoli" (1627) und die Festlichkeiten der Heiligsprechung des Andrea Corsini, dann in Rom (1633—1636) der Einzug des polnischen Gesandten und die Madonnen in Renis Manier. In Paris (1640—50) entstanden seine Hauptwerke, die Belagerungen von Arras und von La Rochelle, ganz in Callots Art komponiert,

Digitized by Google

Am Grundwasser in Dahlen Fenggal (nach PFC. und Ass. Geologen Jacob) [Fig. 1]. Die Grundwasserschicht ist durch die Bohrlöcher angezeigt. Die Bohrlöcher sind durch Pfähle eingefaßt, die Pfähle durch Bretter verbunden. Die Bretter sind durch Pfähle gestützt. Die Pfähle sind durch Querbretter verbunden. Die Querbretter sind durch Pfähle gestützt. Die Pfähle sind durch Querbretter verbunden. Die Querbretter sind durch Pfähle gestützt.

Am Grundwasser in Dahlen Fenggal (nach PFC. und Ass. Geologen Jacob) [Fig. 1]. Die Grundwasserschicht ist durch die Bohrlöcher angezeigt. Die Bohrlöcher sind durch Pfähle eingefaßt, die Pfähle durch Bretter verbunden. Die Bretter sind durch Pfähle gestützt. Die Pfähle sind durch Querbretter verbunden. Die Querbretter sind durch Pfähle gestützt. Die Pfähle sind durch Querbretter verbunden. Die Querbretter sind durch Pfähle gestützt.

Auf und unterhalb Dahlen Fenggal ist die Verwendung von so einer Anlage [Fig. 2] sehr empfehlenswert. Die Bretter [Fig. 3] sind durch Pfähle eingefaßt, die Pfähle durch Bretter verbunden. Die Bretter sind durch Pfähle gestützt. Die Pfähle sind durch Querbretter verbunden. Die Querbretter sind durch Pfähle gestützt. Die Pfähle sind durch Querbretter verbunden. Die Querbretter sind durch Pfähle gestützt.

Auf und unterhalb Dahlen Fenggal ist die Verwendung von so einer Anlage [Fig. 2] sehr empfehlenswert. Die Bretter [Fig. 3] sind durch Pfähle eingefaßt, die Pfähle durch Bretter verbunden. Die Bretter sind durch Pfähle gestützt. Die Pfähle sind durch Querbretter verbunden. Die Querbretter sind durch Pfähle gestützt. Die Pfähle sind durch Querbretter verbunden. Die Querbretter sind durch Pfähle gestützt.

hat Della Bella kaum Nachahmer gefunden. Seiner Technik nähern sich die zahlreichen Radierungen, die Giovanni Battista Galestruzzi (Florenz 1618 bis nach 1661) nach Polidoros Friesen, nach antiken Bildwerken und geschnittenen Steinen ausgeführt hat.

Auch Pietro Testa (geb. in Lucca 1611 oder 1617 gest. in Rom 1650), mit dem wir zur römischen Schule übergehen, ist Toscaner von Geburt, er hat sich aber in Rom an Berrettini und Domenichino gebildet und ist auch dauernd dort ansässig gewesen. Er wird als ein melancholischer, trübsinniger Mann geschildert, der es zu keinem äusseren Erfolge bringen konnte, und der auch früh seinem Leben durch Selbstmord ein Ende gemacht hat. In seinen Werken mischt sich diese düstere Stimmung mit wildem Ungestüm des Ausdrucks und der Bewegungen, mit einem Hange zum Grausigen und zu dunklen Allegorien. Seine Gestalten sind, wenn auch outriert und manieriert, doch von einem starken inneren Feuer belebt. Er besitzt grosses Geschick in der wirksamen Verteilung der Massen und viel Formenverständnis. Testa ist ein interessanter Künstler, wie es scheint, ein ernster Geist, der an dem Bewusstsein eigener Unzulänglichkeit krankte.

Der Schwerpunkt seiner Tätigkeit liegt in der Zeichnung, die er mit dem grössten Eifer betrieb, und in seinen 39 Radierungen meist grösseren Formates, die selten und gesucht waren. Die eckigen Formen seiner überlangen Gestalten und die stark bewegte und gebrochene Gewandung gibt er durch leichte, in seinen verschiedenen Arbeiten mehr oder weniger feine, meist lange und hastige Parallelschraffierung wieder. Er gebraucht wenig Kreuzschraffierung, gewinnt aber doch oft wirksame Tiefe der Schatten. Sein eingehendes Studium der Antike beweisen seine Stiche, in denen antike Gegenstände, Formen und Kostüme vorherrschen. So ist auch die Geschichte des verlorenen Sohnes als eine Reihe von Scenen des römischen Lebens behandelt. Der grausig geschilderte Tod Catos, Achill die Leiche Hectors schleifend, Thetis, die den neugeborenen Achill in den Styx taucht, das Symposion der sieben Weisen Griechenlands u. a. m. zeigen, wie er voll Begeisterung die antike Welt sich lebendig zu machen sucht. In seinen uns fast unverständlichen Allegorien scheint er in eigner Weise den Gedanken seines grüblerischen Geistes befreienden Ausdruck geben zu wollen. Für uns haben manche Kompositionen besonderen Wert wegen ihrer gelungenen Lichtwirkungen, die er mit seiner sparsamen, leichten Strichführung zu erreichen versteht. Fast in Tiepolos Geist konzepiert ist z. B. die Madonna,

Ici on voit Eve, coupée en Vulve, en Cuisses, en Jambes, en Pieds, & en Tête. Elle est entourée de Serpens, & de Fruits de toutes sortes.

pag. 418. Ici on voit Eve, coupée en Vulve, en Cuisses, en Jambes, en Pieds, & en Tête. Elle est entourée de Serpens, & de Fruits de toutes sortes.

grosse Beliebtheit und hohen Ruf erwarben. Er strebt nicht wie Pietro Testa die ausgefahrenen Bahnen des Zeitgeschmackes zu verlassen, erregt deshalb nirgends Anstoss, aber auch nie tiefere Anteilnahme. Er radiert ganz zeichnungsmässig mit freien, weiten, in den tiefen Schatten schräg gekreuzten Lagen gleichmässig und sicher gezogener Linien. Die Gegenstände seiner 14 Radierungen sind fast alle dem gewohnten Darstellungskreise der Geschichte Christi und der Madonna entlehnt (s. Abb.).

Unter den römischen Maler-Stechern dieser Zeit wäre hier noch Ottavio Leoni zu nennen. Als ein unmittelbarer Nachfolger Baroccis in der Technik ist er jedoch schon oben unter der Gefolgschaft dieses Meisters aufgeführt worden.

Ein eigenes, weites Feld ihrer Tätigkeit hatten die römischen Stecher schon seit Marcantons Zeiten in der Reproduktion der antiken Bau- und Bildwerke ihrer Stadt gefunden. Im XVI. Jahrhundert hatten sich, wie wir gesehen haben, zahlreiche Stecherwerkstätten und Verleger diesem Kunstzweige gewidmet. In der Zeit, die uns hier beschäftigt, ist Pietro Santo Bartoli (1635—1700), der „Antiquar" des Papstes und der Königin Christine von Schweden, der Hauptvertreter dieser archäologischen Richtung des römischen Kupferstiches. Er hat seine Aufgabe, die immer mehr verfallenden Reste römischer Kunst der Nachwelt in getreuen Abbildern zu überliefern, in weitem und wissenschaftlichem Sinne aufgefasst. Er bietet nicht mehr, wie seine Vorgänger im XVI. Jahrhundert, nur einzelne, besonders interessante Monumente, sondern sucht die grossen Bauwerke mit architektonischer und archäologischer Genauigkeit — soweit sein manieriertes Stilgefühl das zulässt — in allen ihren Teilen wiederzugeben, oder bestimmte Gattungen von Werken in möglichster Vollständigkeit zusammenzustellen. So hat er in grossen Folgen die Reliefs der antoninischen und der trajanischen Säule, die Bilder des vatikanischen Virgilcodex, die Gemmen des Museum Odescalcum, die Serien der „sepolcri", der „pitture", der „admiranda veteris sculpturae vestigia" und vieles andere herausgegeben. Von modernen Kunstwerken bevorzugt er die der Antike nachgeahmten reliefartigen Frieskompositionen Raffaels, Perinos del Vaga und besonders Polidoros. Dem Zwecke seiner Arbeit gemäss wählt er eine schnell fördernde, leicht, aber mit regelmässiger Linienführung zeichnende Radiertechnik, die ohne malerische Prätensionen, den Umriss und alle Einzelheiten scharf hervorhebend, die Formen des Reliefs flächenhaft wiedergibt.

Digitized by Google

In ganz ähnlicher, aber etwas mehr virtuoser und malerischer Technik arbeiten Pietro Aquila aus Marsala und sein Neffe Francesco Faraone Aquila (tätig 1690—1740). Pietro widmete seine Stiche nach Raffaels Loggienbildern 1674 der Königin Christine von Schweden und reproduzierte eine Reihe von Gemälden der Carracci, Berrettinis, Lanfrancos und besonders

Michelangelo Amerigi da Caravaggio. Die Verleugnung Petri.

Marattas. Auch einige eigene Kompositionen hat er herausgegeben.

Wie Pietro Santo Bartoli von den Resten des antiken Rom, so hat der Lombarde Giovanni Battista Falda (tätig in Rom 1669—1691) in seinen zahlreichen Stichen von der modernen Stadt ein Bild zu geben gesucht. Er schildert in einer Folge die künstlerisch ausgestalteten Brunnen, in anderen die Gärten und die hervorragendsten Gebäude der päpstlichen Residenz. Auch einen grossen Plan der Stadt mit allen Gebäuden und Monumenten in halb

Digitized by Google

landkarten- und halb vedutenartiger Ansicht hat er gestochen. In Faldas Radierungen kommt dann auch das Leben der Gegenwart zu seinem Rechte, Festlichkeiten, prunkvolle Schaustellungen, Einzüge, Leichenbegängnisse, Feuerwerke usw. gehören zu den bevorzugten Gegenständen seiner Schilderung. In den Figuren macht sich der Einfluss Callots sehr stark geltend. An der Serie der „giardini" ist Giovanni Francesco Venturini (um 1650—1710), ein Schüler Galestruzzis beteiligt, der selbständig 1684 die „insignium Romae templorum prospectus" herausgegeben hat. Bei der Ausführung des „teatro delli palazzi di Roma moderna" (1665) wurde Falda von dem geschickten Architekten und Stecher Alessandro Specchi, einem Schüler Carlo Fontanas, unterstützt.

Den Glanzpunkt des italienischen Kupferstiches dieser Zeit bilden die Leistungen der Neapolitaner oder in Neapel tätigen Künstler. Der Begriff der Schule ist auf die Meister, die sich hier zusammengefunden hatten, allerdings schwer anwendbar. Michelangelo Amerigi da Caravaggio (1569—1609), der als ihr Gründer gilt, ist im Mailändischen geboren. Was an seiner Kunst gross und neu wirkte, der energische Bruch mit dem eklektischen Manierismus und das kühne, rücksichtslose Zurückgreifen auf die unmittelbare Naturbeobachtung in Formen und Gegenständen, ist sein rein persönliches Verdienst. Wohl aber war ein künstlerisch so jungfräulicher Boden wie Neapel die geeignete Stätte, in der seine Kunst Wurzel fassen und Ableger treiben konnte. Als Radierer hat Caravaggio leider keine Rolle gespielt; die Gründe hierfür sind ebenso naheliegend wie charakteristisch für sein wildes, ruheloses Temperament. Nur zwei Blätter können mit Sicherheit als seine Arbeiten bezeichnet werden, eine Verleugnung Petri in Brustbildern (von 1603, s. Abb.), eine kühn mit derben, rauhen Strichen hingeworfene Skizze und eine Komposition in Halbfiguren, eine Zigeunerin, die einem Jüngling wahrsagt. Konkurrent Caravaggios ist Orazio Borgiani, der seinen Naturalismus wohl direkt den Spaniern abgesehen hat. Nicht mit seinen Radierungen nach Raffaels Loggienbildern (1615) wohl aber mit einer Pietà nach eigener Zeichnung und einem Abendmahle nach Caravaggio stellt er sich in die Nähe dieses Meisters. Stark von Caravaggio beeinflusst zeigt sich auch Bernardo Capitelli (tätig um 1622—1637) besonders in den Beleuchtungseffekten, die er in seinen Stichen hervorzubringen strebt. Seine Technik nähert sich dagegen vielmehr der Art Salimbenis, Vannis und Callots. Besonders interessant ist eine h.

Digitized by Google

Familie, die bei Kerzenlicht um einen Tisch sitzt, und Loth und seine Töchter nach Rutilio Manetti. Er hat ferner Szenen aus dem Leben des h. Bernardinus, mythologische und religiöse Darstellungen und Festlichkeiten, die unter Urban VIII. in Rom und in Siena stattfanden, gestochen.

Der Ruhm Neapels in der Malerei wie im Kupferstich ist Giuseppe Ribera (geb. 1588 in Yátiva in Spanien, gest. 1656 in Neapel), also ebenso wie Caravaggio kein Einheimischer, ja nicht einmal überhaupt ein Italiener. Als Maler gehört Ribera auch ohne Frage zur spanischen Schule, in der er die wesentlichen Züge seiner Kunst schon vorgebildet hatte, als er nach Italien kam, um die grossen Meister der Malerei zu studieren. Als Radierer darf er aber ohne Bedenken zu den Italienern gerechnet werden. Als spanischer Stecher stände er vollkommen vereinzelt da, er hat in seiner Heimat kein Vorbild und keinen Vorgänger gehabt. Seine Radierungen stammen auch alle, soweit sie datiert sind (1621 bis 1648) aus seiner späteren Zeit. Seine Technik fusst, so original sie ist, doch unverkennbar auf der italienischen Tradition; die zeichnerisch geführte, breit angelegte Aetzlinie, die fast nie der Nachhilfe mit Stichel oder Nadel bedarf, ist ihre Grundlage. Es ist das System, das auch von Reni, Cantarini, Carpioni und anderen oberitalienischen Radierern ausgebildet worden ist.

Unmittelbare Vorbilder für Riberas Technik würde man aber auch in Italien vergeblich suchen. Er ist darin ganz original, dass er die einzelnen Linien und Strichmassen in der Radierung ebenso unmittelbar stoffandeutend zu verwenden weiss wie die Pinselstriche in seinen Gemälden. In Italien wenigstens hat vor ihm keiner die eigentümliche Schärfe und Zartheit der Aetz- oder Nadelstriche für malerische Effekte in der Modellierung und Tonabstufung in dieser Weise auszunutzen verstanden. Die tiefen Schatten, die aus gekreuzten Lagen mehr oder weniger regelmässiger und gerundeter Linien bestehen, lässt er schnell und weich in die grossen Flächen hellen Lichtes übergehen und erzielt dabei mit wenigen feinen Linien oder Punkten die grössten plastischen und malerischen Wirkungen. Ein paar weich geschwungene Linien auf dem beleuchteten Körper, eine Ueberschneidung der zarten Umrisslinie, ein scharf absetzender Schatten geben unmittelbar den Charakter des fetten, weichen oder des hart muskulösen Fleisches oder die Falten der Haut wieder. Die Umrisslinie ist mit der grössten Lebendigkeit und Elastizität geführt, im Licht ganz zart, oft kaum merkbar, dann vom Schatten des dunklen Hintergrundes verschlungen, häufig aussetzend oder

Digitized by Google

in die Form einbiegend. Die breiten Halbtöne sind durch lange, gleichlaufende, bewegte Linien gebildet. Mit Nadel oder Stichel ist verhältnismässig wenig nachgearbeitet und doch ist die Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit der Töne, der Reichtum der Linienformen erstaunlich gross. Dem Charakter jeden Stoffes, jeder Form ist die Bildung und die Kombination der Linien angepasst, jedes Detail ist bei aller Freiheit der Zeichnung mit höchster Sorgfalt und Schärfe durchgearbeitet. Auch technisch gehören Riberas Arbeiten zu den graphischen Leistungen ersten Ranges.

Riberas grösste und vorzüglichste Radierung, die bei diesem Versuche einer Charakteristik seiner Technik vornehmlich in's Auge gefasst war, ist der trunkene Silen mit seinen Satyren (von 1628, B. 13), eine kühne Schilderung elementarer Begierden von grösster Vollendung der Formenbildung und von reizvollster Farbigkeit der Töne. Die volle Namensbezeichnung und die Widmung auf dem Blatte zeigen, dass der Künstler selber diesem Werke hohen Wert beigemessen hat. Eine Reihe anderer Blätter ist vor dem Silen entstanden, der h. Hieronymus, der die Posaune des Gerichtes hört (B. 5) und der h. Petrus (B. 7) schon 1621, ein karikierter Männerkopf (B. 8), zu dem als Gegenstück der Kopf eines ebenso hässlichen Mannes mit riesigem Kropfe (B. 9) gehört, und eine Folge von Zeichenvorlagen (B. 15—17) sind 1622 datiert. Ein lesender Hieronymus (B. 3) und das gegenständlich wenig appetitliche Martyrium des h. Bartholomaeus (B. 6) gehören in das Jahr 1624. Wie unter seinen Gemälden sind auch unter den Radierungen die alten männlichen Heiligengestalten mit ihren ernsten, von den Leiden und Erfahrungen des Lebens gefurchten, gedankenvollen Köpfen inhaltlich die anziehendsten Darstellungen. Eine schwermütige Stimmung herrscht auch in der mit tiefen, saftigen Schatten farbig getönten Gestalt des „Poeten“ (B. 10), der sinnend sich auf einen Felsblock stützt. Ernst und ergreifend ist der Schmerz in der Pietà (B. 1) geschildert, die mit ziemlich derben, rauhen Linien in gleichmässigem Tone ausgeführt ist, vielleicht eine frühe Arbeit. Leicht und skizzenhaft ist die humorvolle Geisselung eines an einen Baum gebundenen Satyrs durch Amor (B. 12, s. Abb.) radiert. Ganz hell im Ton und von höchster Zartheit der Ausführung ist Riberas späteste Radierung, das Reiterbildnis des Don Juan d'Austria von 1648 (B. 14). Die schlanke Gestalt des jungen Prinzen sitzt frei und fest auf dem Pferde, das etwas konventionell bewegt ist, sich aber durch einen schönen, ausdrucksvollen Kopf auszeichnet. Das Gesicht des Reiters ist ganz leicht mit feinen Punkten

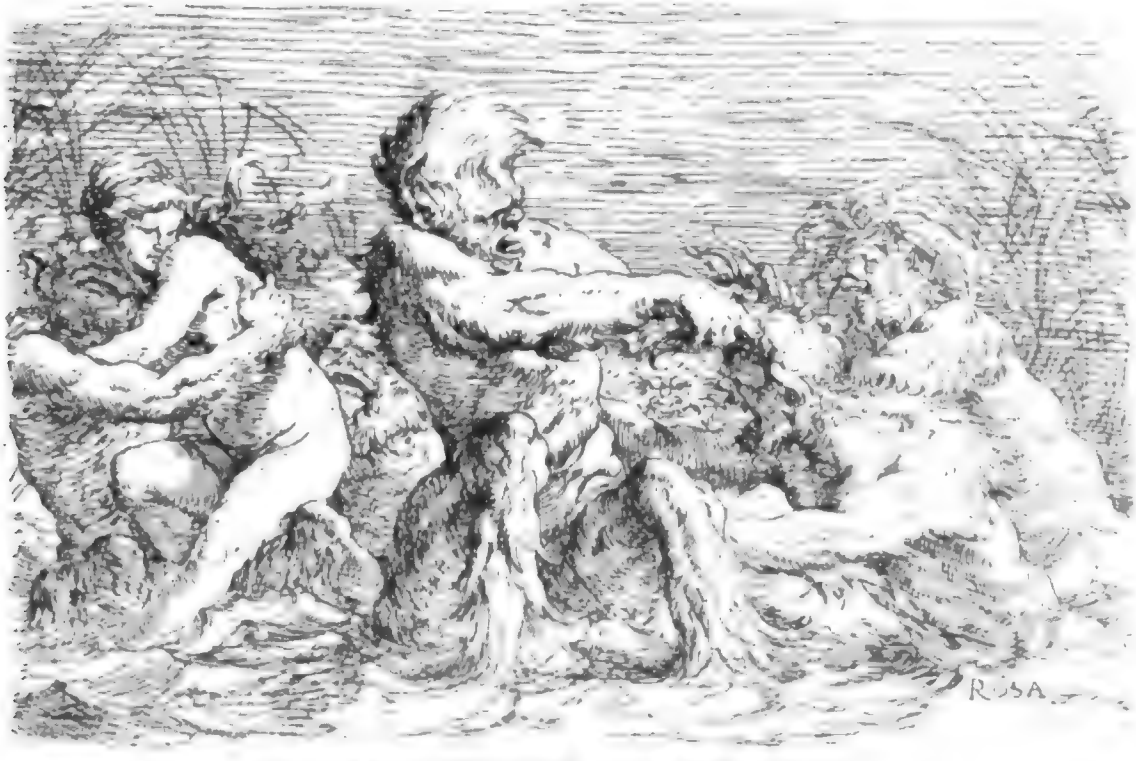
Digitized by Google

Leonardo da Vinci, Anatomy, A 5

Anatomy, Anatomy after the old pen drawing (circa 1490-1500) by Leonardo da Vinci in the Royal Collection at the Windsor Castle.

Der Kopf des Prinzen ist später in den des Königs von Spanien verwandelt worden.

Von Riberas Schülern und Nachahmern brauchen Francesco Burani aus Reggio, von dem ein Silen im Stile Riberas bekannt ist, Filippo Liagno, der eine Reihe von Soldatenfiguren und eine Folge von Tierskeletten radiert hat, und Angelo Falcone nur kurz erwähnt zu werden. Grössere Aufmerksamkeit verdienen die sechs Radierungen des Neapolitaner Schnellmalers Luca



Salvator Rosa. Tritonenkampf. B. 12. Wenig verkleinert.

Giordano (1632—1705), der bei Pietro da Cortona und bei Ribera gelernt hatte. In seinen Radierungen sucht Luca mit noch weniger Erfolg als in seinen Gemälden Ribera nachzuahmen. Er erstrebt eine ähnliche Art der Modellierung und Tönung, seine Strichführung bleibt aber in den Schraffierungen unruhig, der farbige Eindruck ist fleckig und hart, besonders auch durch die scharfen Grabsticheldrucker, mit denen er die Umrisse in den Schatten verstärkt. Die feine, sorgfältige Detailausführung, die Riberas Arbeiten auszeichnet, war offenbar nicht nach seinem Geschmack. In den grösseren Blättern, wie dem

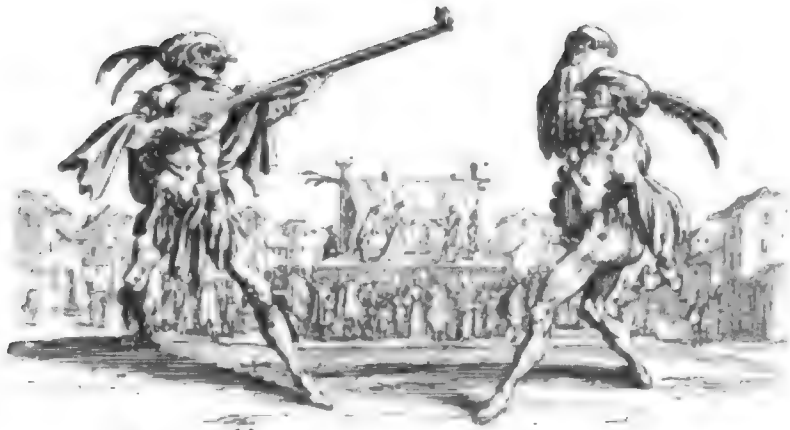
Digitized by Google

Opfer des Elias, Christus unter den Schriftgelehrten, der Ehebrecherin vor Christus sind auch die Kompositionen wenig übersichtlich. Wirkungsvoller ist der Empfang der h. Anna durch die Madonna im Himmel.

Wie ganz persönlicher Natur die technischen und künstlerischen Vorzüge Riberas waren, das zeigen auch die Radierungen seines frischesten und selbständigsten Schülers Salvator Rosa (Neapel 1615—1673). Er ist in seiner Vielseitigkeit als Maler, Musiker, Poet, Schauspieler und überhaupt als Mensch eine höchst charakteristische und anziehende Erscheinung. In seinen Radierungen zeigt sich sein Talent aber in viel weniger günstigem Lichte, als in seinen romantischen Landschaftsgemälden. Er hat merkwürdiger Weise der Landschaft hier wenig Raum gegönnt. Die grösseren historischen Darstellungen, deren er eine Anzahl radiert hat, wie Alexander und Diogenes, Alexander bei Apelles, Plato, Demokritos, Oedipus, sind langweilig in der Komposition und affektiert und leer in der Formengebung. Ansprechender sind die Bilder, in denen er in heftigen Bewegungen und leidenschaftlicher Empfindung sein Temperament zum Ausdruck bringen kann, wie im Jason (B. 18) oder dem schlafenden Krieger (B. 23). In einer Folge von Studienblättern (B. 25—86) schildert er in einzelnen Gestalten und Gruppen das Soldaten- und Brigantenvolk seiner Heimat, unter dem er lange gelebt hatte. Es sind Typen, wie er sie auch in seinen wilden Landschaften als Staffage anzubringen liebte. Voll Geist und Leben sind die friesartigen Gruppen von Seeungeheuern und Satyrn (B. 11—16, s. Abb.). Hier kommt auch seine reiche Phantasie und sein bizarres, unruhiges Talent, das sich mehr von dem Aussergewöhnlichen der Erscheinungen in der Natur und im Leben als von dem Gesetzmässigen und Alltäglichen angezogen fühlte, am Vorteilhaftesten zur Geltung. Auch technisch sind diese Blätter seine besten Leistungen. Sie sind keck und leicht mit einfachen, rauhen Aetzlinien ohne Nacharbeit in skizzenhafter Umrisszeichnung hingeworfen. Die grösseren Darstellungen und selbst die Studienblätter sind sorgfältiger, in feinerer und reicherer Technik und mit malerischer Vertiefung der Schattentöne ausgeführt, aber trotzdem eintöniger und weniger reizvoll in der Wirkung als diese freier und skizzenhafter behandelten Blätter.

Die künstlerische Rolle Neapels in den graphischen Künsten ist damit ausgespielt, im folgenden Jahrhundert liegt, wie wir sehen werden, der Schwerpunkt in jeder Hinsicht wieder im Norden Italiens.

Digitized by Google



Jacques Callot. Aus den Balli di Sfessania.

DER KUPFERSTICH IN FRANKREICH.

MIT dem XVII. Jahrhundert beginnt die französische Kunst, die sich bis dahin als gelehrige Schülerin, wenn auch mit der ihr eigenen Lebhaftigkeit, an der Hand ihrer italienischen Meister bewegt hatte, sich zu nationaler Selbständigkeit zu entwickeln und auf die Suprematie, die sie im folgenden Jahrhundert in ganz Europa gewinnen sollte, vorzubereiten. Nicht in bewusstem Gegensatze gegen die alten Vorbilder vollzieht sich dieser Umschwung, sondern allmählig, allein durch das Erstarken des eigenen Kunstempfindens und durch die selbstbewusstere Betonung des nationalen Geschmackes. Selbst die bedeutendsten französischen Künstler dieser Zeit verlassen nicht die Bahnen des italienischen Klassizismus. Die Italiener werden nicht mehr wie im XVI. Jahrhundert zur Ausführung grosser Werke nach Frankreich berufen, aber fast alle Franzosen gehen zum Studium der klassischen Meister und der Antike nach Italien. Wie in der Literatur herrscht nun auch in der bildenden Kunst das Vorbild der Antike mit fast unumschränkter Autorität.

Ungleich leichter und schneller als die monumentale Kunst findet der beweglichere Bilddruck den Weg zu volkstümlichen und originellen Darstellungsformen. Allerdings sind es auch hier zunächst nur einzelne kühne Neuerer, die voranschreiten. Die strenge Grabstichelkunst entwickelt sich im

engsten Anschlusse an die flämische Technik und in gehorsamer Gefolgschaft der tonangebenden französischen Maler, und auch die Radierung, die sich ihre technischen Vorbilder fast ausschliesslich in Italien sucht, stellt sich zumeist noch in den Dienst des akademischen Klassizismus.

Nur ein Meister der Radierung befreit sich von dem Zwange der Rhetorik und schafft in der selbständigen, kecken Schilderung charakteristischer Gestalten und Vorgänge aus dem Leben ein neues Stoffgebiet, das ihm eine individuellere Formengebung und die freie Ausbildung einer dem Gegenstande entsprechenden Technik gestattet. Jacques Callot ist der Schöpfer dieser echt französischen, naiv-graziösen Kunst der Aktualität. Wenn auch von Nationalität Lothringer, er ist in Nancy 1592 geboren und ebendort 1638 gestorben, und seiner künstlerischen Ausbildung nach Italiener, ist Callot doch immer und mit vollem Rechte als französischer Künstler und als einer der charakteristischsten Schilderer gallischen Wesens angesehen worden. Man darf aber wohl auf die Verwandschaft seiner Kunst mit der seiner burgundisch-niederländischen Stammesvettern Bosch und Brueghel, die in ähnlicher Weise, allerdings immer mit biblischer oder allegorischer Motivierung, lebenswahre Sittenschilderung und Phantastik mischen, hinweisen. Auch Callots Landsmann Jacques Bellange, der deshalb als sein Vorläufer bezeichnet worden ist, hat in seinen Radierungen ähnliche Gegenstände behandelt. Er ist aber in der Manieriertheit Salimbenischer Formverdrehungen, aus der Callot durch seine gesunde Natur gerettet wurde, verkommen.

Der abenteuerliche, phantastische Zug seines Wesens, der Callot schon als Knaben aus dem Vaterhause auf die Irrfahrt mit heimatlosem Volke trieb, kommt auch in seiner Kunst stark zur Geltung. Er ist ein scharfer, feiner Beobachter. Zahlreich erhaltene Zeichnungen beweisen, dass in seinen Radierungen alles auf eingehender Naturbeobachtung beruht. Die aufregende Wirkung seiner Darstellungen ist aber nicht nur durch die erbarmungslos wahre Schilderung der Gestalten und Vorgänge erzielt, sondern auch durch die kunstvolle Pointierung der Handlung, die geschickte Steigerung der Dimensionen in's Phantastische. Wie die Gestalten überschlank gebildet sind, so scheinen auch die Formen der Architektur wie ausgereckt, alle Gegenstände, selbst die Fahnen, in die Länge gezogen. Durch die weitläufige Anordnung der kleinen Figuren und der klar aufgebauten Gruppen auf dem Plane, durch die rasche Abnahme der Grösse der Figuren vom Vordergrunde nach hinten zu gewinnt der

Digitized by Google

Raum eine fast beunruhigende Ausdehnung. Auch die Innenräume haben beinahe unwahrscheinliche Dimensionen. Die Ansichten scheinen wie aus weiter Ferne von erhöhtem Standpunkte aus genommen, wie durch ein umgekehrtes Opernglas gesehen, so dass auch die fernsten Hintergründe, bis zu denen in der Wirklichkeit das Auge nicht mehr hindringen könnte, ganz deutlich werden. Es ist augenscheinlich die weite italienische Theaterbühne, besonders die der Aufführungen im Freien, mit ihrem raschen Szenenwechsel, mit ihren perspektivisch übertriebenen Wirkungen, dem Gegensatz der stark hervortretenden Gestalten der Schauspieler im Vordergrunde zu den Statisten und den gemalten Dekorationen des ansteigenden Hintergrundes, die diese ganz neue mikroskopische Art der Darstellung bestimmt. Sie bleibt charakteristisch für die italienische und französische Landschaftsaufnahme auch nach der Natur. Durch seine Arbeit im Atelier des obengenannten Giulio Parigi in Florenz und durch die Anschauung hat Callot, der sein Interesse für die Bühne durch zahlreiche Darstellungen ihrer typischen Gestalten bekundet, seinen theatralischen Stil entwickelt.

Callots Auffassung steht in stärkstem Gegensatze zu allem, was monumental heisst in Komposition und Form. Seiner reichen, beweglichen Phantasie widerstrebt das schon in eine feste Kunstform gegossene Bild, sie folgt nur den flüchtigen Eindrücken des bewegten Lebens, die sie frei ausgestalten und zu Bildern zusammensetzen kann. Es sind eigentlich nicht Genredarstellungen, was Callot gibt; die Einzelgestalten wirken fast wie Individuen und die Vorgänge mit ihrer Häufung von Motiven und der Masse von Details wie bestimmte Ereignisse. Der chronistische Zug der Zeit kommt auch hierin charakteristisch zum Ausdruck. Das Nebensächliche spielt überall die Hauptrolle, die Begleitmotive lassen die Haupthandlung fast verschwinden, besonders auffallend z. B. in den Bildern zur Geschichte des verlorenen Sohnes, die wohl nie in so langer Bilderfolge geschildert worden ist. Die Erzählung ist von der grössten Breite, dabei aber doch von grösster Uebersichtlichkeit und von frappantester Drastik und Lebendigkeit im Einzelnen. Die oft fast beleidigende Manieriertheit, die Callot von seinen italienischen Lehrern, besonders von Salimbeni sich angewöhnt hat, wird durch die scharfe und treffende Charakteristik der Typen aufgewogen.

Callot hat sich, so viel man weiss, als Maler nicht betätigt, er hat seine ganze reiche Kraft dem Kupferstich gewidmet. Sein Werk beläuft sich auf ungefähr 1500 Blätter. Die Wirkungen, die er gegenständlich und künstlerisch

Digitized by Google

erzielen wollte, liessen sich auch mit den Mitteln seiner Technik vollkommen erreichen. Callot arbeitet zuerst mit dem Grabstichel ganz im Stile der Cort-Schule; Thomassin soll in Rom sein Lehrer gewesen sein. Einzelne frühe Arbeiten, wie die h. Familie nach Andrea del Sarto und die Darstellungen aus dem Leben Ferdinands von Toscana nach Matteo Rosselli sind in trockener, gleichmässiger Linienmanier, die aber nach und nach lebendiger und kontrastreicher wird, ausgeführt. Indessen hatte er aber unter dem Einflusse der Florentiner Radierer Tempesta, Cantagallina und Parigi sein Stoffgebiet und die ihm gemässe Technik gefunden. Er bildet eine ganz eigenartige, scharfe und klare Radierweise aus, die sich in der Strichführung, besonders in den tiefen Schatten der Grabstichelmanier nähert. Die Modellierung wird aber weniger durch Schraffierungen als durch den Gegensatz ganz feiner und ganz dicker Linien der Zeichnung hervorgebracht. Callot benutzt, um so dünne und so scharfgeränderte dicke Linien zu erzielen, den sogenannten verni dur, der zu seiner Zeit sonst nicht mehr üblich war. Die Nachahmung der Grabsticheltechnik wirkt in grösseren Flächen oft fade und leblos, um so reizvoller ist aber Callots Technik, wo er grosse Gestalten nur skizzenhaft anlegt, oder wo er die kleinen Figürchen mit höchster Feinheit und Leichtigkeit hinzeichnet und die Massen der Gruppen des Hintergrundes zart und scharf andeutet. Mit wenigen, stark anschwellenden Schattenlinien erreicht er seine kapriziösesten Pikanterien der Formgebung und Beleuchtung.

Callot muss man natürlich nicht sowohl nach seinen biblischen und historischen Darstellungen beurteilen als vielmehr nach seinen frei nach unmittelbaren Natureindrücken gestalteten Schilderungen aus dem Leben. Sein berühmtestes Meisterwerk ist der Jahrmarkt der Madonna dell' Impruneta (bei Florenz), wo sich die vielköpfige Menge in buntem Durcheinander bewegt. Düstere Bilder aus dem Leben seiner Zeit gibt er in seinem eindrucksvollsten Werke, den beiden Folgen der „misères de la guerre", einem kulturhistorischen Dokumente ersten Ranges (s. Abb.). Dem Künstler hat jedwede Tendenz sicher ganz fern gelegen, er folgt seiner Lust an der Schilderung des Kriegslebens, das er aus eigener Anschauung kannte, auch da, wo seine Aufgabe mehr in einer blos topographischen Darstellung bestand, wie in der Belagerung von Breda und in der Belagerung von La Rochelle.

Für die Nachwelt wurde die Vorstellung von Callots Kunstcharakter am stärksten durch seine karikierenden Darstellungen zerlumpten und verkrüppelten

Digitized by Google

Bettler- und Bänkelsängergesindels und durch die bizarren und humorvollen Masken der italienischen volkstümlichen Komödie bestimmt (s. Abb. S. 415). Wie er in den abstrusen Spukgestalten der „Versuchung des h. Antonius" sich als würdiger Nachfolger der Bosch und Brueghel zeigt, so ist er mit seinen utrierten Typen aus dem niedersten Volke Vorläufer und Vorbild der holländischen Sittenschilderer geworden. Callots Stil hat wie ein künstlerisches Programm gewirkt weit hinaus über seine eigentlichen Schüler, die mehr zahlreich als bedeutend gewesen sind.

Israel Silvestre (1621—1691), der Neffe von Callots Verleger und Freund Israel Henriet, und François Collignon haben sich besonders durch

Jacques Callot. Aus den „petites misères de la guerre". Meaume 562.

ihre Ansichten aus Frankreich und Italien, die in Callots Art von weitem Gesichtspunkte aufgenommen und in seiner Technik radiert sind, berühmt gemacht. Diese Art der topographischen, reizvoll belebten Vedute findet in Frankreich weiterhin noch zahlreiche tüchtige Vertreter in Nicolas de Son aus Rheims, Sebastien Le Clerc aus Metz (1637—1714) und in Adam, Gabriel und Nicolas Pérelle. Andere wenden sich, durch Callot angeregt, der sittenbildlichen Darstellung und der Kostümschilderung zu, so Jeans Sohn Daniel Rabel, der sich zuerst Tempesta angeschlossen hatte, und Jean de Saint-Igny aus Rouen, dessen fein und originell gezeichnete Modebilder meist von Briot und Bosse gestochen worden sind. In den über 900 Stichen Abraham Bosses (Tours 1605 — 1678 Paris) verflacht sich Callots

Digitized by Google

geistvolle und lebensprühende Phantastik zum spiessbürgerlich moralisierenden, aber in allen Aeusserlichkeiten treuen Konterfei des häuslichen Lebens. Bosse gibt keine Charaktere, nicht einmal Typen sondern nur ihre „entourage", die engere und weitere Hülle ihrer Körper. Er hat viele Titelblätter und Illustrationen zu Büchern geliefert und ist selber literarisch hervorgetreten. Ein besonderes Interesse hat für uns sein „Traicté des manières de graver" (1645). In seiner Technik sucht er mit Erfolg die regelmässige, lineare Grabstichelarbeit der Villamena und Swanenburg durch die Radierung zu ersetzen, natürlich auch mit vollständiger Preisgabe der Freiheit, in der der wesentliche Vorzug der Aetzkunst besteht. Der erfindungsreichste und geschmackvollste Nachfolger Callots, Stefano della Bella ist unter den Italienern dieser Zeit bereits besprochen worden.

Neben der kraftvollen Originalität Callots treten die graphischen Leistungen der französischen Malerberühmtheiten jener Zeit fast durchgehends in tiefen Schatten. Beinahe alle haben den Ehrgeiz gehabt, ihre Werke wie die der grossen Italiener durch den Kupferstich vervielfältigt und verbreitet zu sehen, und sehr viele von ihnen haben selber, ausnahmslos im engsten Anschlusse an italienische Vorbilder, mehr oder weniger zahlreiche Versuche in der Radierung hinterlassen. Häufig beabsichtigten sie wohl damit nur, den berufsmässigen Stechern die Manier, in der sie ihre Bilder reproduziert zu sehen wünschten, anzudeuten. Jacques Bellange, der Nachahmer Salimbenis, ist schon erwähnt worden. Eine gewisse Aehnlichkeit mit Salimbenis Manier lässt sich auch in den etwa 30 Radierungen Claude Vignons (1590 oder 1593—1670) erkennen, der aber auch die freie und kühne Strichführung Caravaggios und Riberas nachzuahmen sucht. Petrus und Paulus im Grabe, das Martyrium des h. Lorenz und die Folge der „Miracula Christi" zeichnen sich durch echt französische Lebendigkeit aus. Nach Vignon ist sehr viel gestochen worden, von Michel Lasne, David Lochon, De Son und anderen.

Eine gewisse, nicht zu unterschätzende Bedeutung für den Reproduktionsstich hat Simon Vouet (Paris 1590—1679) gewonnen. Er selber hat nur eine Radierung, die „Madonna mit dem Sperling" (1633) ausgeführt, aber seine Stecher scheinen ihm doch wertvolle Anregungen zu verdanken. Für seinen Stil, den man treffend mit: „Caravaggio tempéré par Reni" bezeichnet hat, finden seine beiden Schüler und Schwiegersöhne Michel Dorigny (um 1617—1666) und François Tortebat (1600 oder 1626—1690) eine in

Digitized by Google

mancher Hinsicht neue Stechweise, die über die Schule Vouets hinaus in Frankreich lange massgebend gewesen ist. Sie suchen die Gleichmässigkeit der Grabstichelarbeit in den Schatten mit der Beweglichkeit freier Radierung in den lichten Teilen zu verbinden. Sie erzielen damit einen hellen Ton und eine Zartheit der Umrisse, die den süsslichen, weichen Formen Vouets, seinen grazilen Typen ganz angemessen sind und doch eine gewisse Tiefe der Schatten und der farbigen Gegensätze zulassen.

Schüler Vouets ist auch Nicolas Chapron (um 1599 bis nach 1639), der ausser den Bildern der vaticanischen Loggien auch eine Reihe hübscher Bacchanale in sehr delikater Technik radiert hat. Aehnliche Gegenstände liebt Pierre Brebiette (1598—1650) dessen humorvolle Bacchanale und andere mythologische Friese mit gleicher Freiheit und feiner Zierlichkeit ausgeführt sind. François Perrier (1590—1650) ist zu seinem Schaden mehr durch seine etwas langweiligen Stiche nach Antiken und nach Raffael als durch seine viel lebensvolleren Blätter nach Vouet und nach eigenen Zeichnungen bekannt. Neben ihm mögen noch Remy Vuibert aus Troyes und Olivier Dauphin genannt sein. Von Eustache Le Sueur (Paris 1616—1655) besitzen wir aus seiner Lehrzeit bei Vouet eine Radierung in der Manier dieses Meisters. Den Stil Vouets und Dorignys verraten auch die 7 Radierungen, die Charles Le Brun (Paris 1619—1690) eigenhändig ausgeführt hat. Für den Kupferstich gewinnt Le Brun aber erst durch Audrans Stiche nach seinen Gemälden grössere Bedeutung. Auch Laurent de la Hyre (Paris 1606—1656) folgt, wenn er auch nicht Schüler Vouets gewesen ist, doch denselben Idealen. Reni und Guercino scheinen seine Vorbilder gewesen zu sein. Er behandelt in seinen 35 Radierungen, besonders Landschaften, die Technik Dorignys leichter und graziöser als dieser und die anderen Stecher nach Vouet. Sein Schüler und hauptsächlichster Stecher François Chauveau (1620—1676) glänzt dagegen mehr durch seinen Fleiss — es werden ihm über 3000 Blätter zugeschrieben — als durch Selbständigkeit. Nicolas de la Fage, der die Vorzeichnungen für die Stickereien des Königs lieferte, hat 1638—1645 sieben Radierungen in der Weise Renis leicht und skizzenhaft mit langen Strichen ausgeführt. Von Sebastien Bourdon (Montpellier 1616—1671) kennt man 44 Blätter, in denen er zum Teil Reni und besonders Benedetto Castiglione sich zu nähern sucht, zum Teil die Technik in der Art Dorignys behandelt.

Der italienische Einfluss ist, wie man sieht, bei allen, auch bei den

Digitized by Google

bedeutenden französischen Künstlern dieser Zeit stilbestimmend. Mehr als einer von ihnen ist dauernd im Lande seiner künstlerischen Ideale geblieben. So hat der Schlachtenmaler Jacques Courtois genannt le Bourguignon (1621—1676), von dem 16 Radierungen in der Art Salvator Rosas aufgeführt werden, sein ganzes Leben in Italien zugebracht. Ganz Italiener ist auch Nicolas Poussin (1594—1665), der Schöpfer des idealen, heroischen Landschaftsstiles, geworden. Er selber hat sich nicht im Kupferstich versucht, aber sein Schüler und Schwager Gaspard Dughet (1613—1675) und François Millet, genannt Francisque (Antwerpen 1643 oder 1644—1680 Paris) haben in ihren leichten Radierungen seine Kunst, besonders seine Landschaften sehr gut zur Anschauung gebracht, besser als die zahlreichen Virtuosen des Grabstichels, die Poussins Gemälde reproduzierten.

Von allen diesen Meistern der monumentalen Kunst, die ihr eigenes Empfinden den strengen Forderungen akademischer Anschauungen zum Opfer brachten, die ihre ganze Kraft in den Dienst höfischen oder kirchlichen Pompes stellten, konnte eine Kunst so intimen Charakters wie die Maler-Radierung keine nennenswerte Förderung erfahren. Die Kraft und Frische, durch den Strom der übermächtigen Eindrücke des italienischen Klassizismus sich zu einem eigenen, festen und hohen Beobachtungsposten durchzuarbeiten, hat von allen französischen Künstlern dieser Zeit ausser Callot nur noch ein einziger besessen. Wie Callot in der Beobachtung des Lebens so zeigt Claude Gellée genannt Claude Lorrain (geb. in Chamagne 1600, gest. in Rom 1682) in der Schilderung der Landschaft die Unmittelbarkeit der Naturanschauung, die gerade für die Maler-Radierung Lebenselement ist.

Claude war Lothringer wie Callot und hat seine Ausbildung ebenfalls in Italien empfangen, er hat sogar den grössten Teil seines Lebens dort zugebracht. Sein eigentlicher Lehrer ist Agostino Tassi in Rom gewesen, er hat sich aber das Studium anderer Meister wie Carracci, Brill, Poussin und besonders Elsheimer nicht weniger angelegen sein lassen. Claude geht ganz in der Betrachtung des Landschaftlichen auf, die Figurenstaffage, die in seinen Bildern auch nur Bedeutung für die Komposition und für die Stimmung hat, gelingt ihm im Detail meist sehr wenig, er hat sie später von anderen Malern in seine Gemälde einfügen lassen. Zahlreiche Studien in verschiedenen Zeichnungstechniken legen von seiner grossen Gewissenhaftigkeit Zeugnis ab. Aus diesen unmittelbar nach der Natur beobachteten Elementen sind seine Bilder kunstvoll zusammengesetzt.

Digitized by Google

Mit grösster Sorgfalt und feinster Empfindung ist die Wirkung jeden Teiles für die beabsichtigte einheitliche Stimmung des Ganzen abgewogen.

Man nennt den Stil der Claudeschen Landschaft den heroischen, die grosse, ruhige Linie der römischen Landschaft bestimmt die Komposition, selbst die Gestaltung der antiken Ruinen und der reichen Renaissancegebäude, die Claude gern als seitlichen Abschluss in seine Bilder hineinragen lässt. Mehr jedoch als das heroische Element herrscht die idyllische Stimmung vor. Nur selten ist der Himmel von düsteren Gewitterwolken bedeckt, fast immer lacht er in freudigem, hellem Sonnenschein, oder er erglänzt im milden Lichte des Mondes. Dem liebenswürdig frohen Temperament des Künstlers entsprach die heitere Lichtmalerei.

In seinen Radierungen, deren man etwa 27 authentische zählt, ist der Künstler sehr ungleich, aber fast alle sind wie seine Gemälde ebenmässig komponiert und bildmässig abgerundet. Die Anregung zur Radierung soll er in Nancy von Callot empfangen haben und in Rom von seinem Freunde Joachim von Sandrart in der Technik unterrichtet worden sein. Er behandelt die Aetzung mit grosser Sicherheit, so dass er nur wenig mit dem Stichel oder mit der kalten Nadel nachzuarbeiten braucht. Er führt dabei die Nadel mit grosser Willkürlichkeit, seine haken- und schleifenförmigen Linienbildungen eignen sich sehr gut zur Darstellung des Laubes, des Bodens und dergleichen, aber nur wenig für die bestimmteren Formen der Figuren. Auf einzelnen Blättern finden sich die Daten 1630, 1633, 1634, 1636, 1637, 1651 und 1662, aber eine bestimmte Entwickelung seines Stils hat an der Hand dieser Daten nicht festgestellt werden können. Claude hat sich mit der Radierung augenscheinlich nur gelegentlich beschäftigt; im Verhältnis zu seinem grossen Malerwerke ist die Zahl seiner Stiche nur sehr gering.

Einzelne Radierungen sind ziemlich flüchtig und derb in hellem Ton, in mehr skizzenhaften Formen behandelt, wie z. B. der Raub der Europa von 1634 (R.-D. 22), der Hirt und die Hirtin (R.-D. 21), Apollo und die Musen (R.-D. 20), der Ziegenhirt von 1663 (R.-D. 19), andere sind sorgsamer in dunklerem, geschlossenem Ton durchgeführt. Unter den Arbeiten dieser Art befinden sich seine vorzüglichsten Werke. Die figurenreiche Ansicht des römischen Forums von 1636 (R.-D. 23) erinnert etwas an Callots Manier, in anderen Blättern wird der Einfluss Elsheimers bemerkbar, z. B. in der Furth von 1634 (R.-D. 3). Wie Elsheimer verwertet auch Claude das Wasser sehr geschickt für die

Digitized by Google

Beleuchtung. Ganz eigentümlich ist ihm die Kunst, die atmosphärischen Erscheinungen der einzelnen Tageszeiten zu charakterisieren und die Luftschichten auf das Feinste zu unterscheiden. Besonders glänzend zeigt er das z. B. in dem Rinderhirten (1636, R.-D. 8), der Heerde (1651, R.-D. 18) in den tanzenden Hirten (R.-D. 6 und 10) und vor allem in dem Hafen bei Sonnenaufgang (R.-D. 15, s. Abb.), einer seiner glänzendsten Leistungen. Die feinen Nebel, die die Scheibe der aufgehenden Sonne noch verschleiern, die auf dem Wasser schweben und die Gestalten umfliessen, sind durch die zarteste Aetzung unübertrefflich wiedergegeben. Wie in dem „Rinderhirten" das warme, rötlichgoldene Licht der Abendsonne die Gegenstände scharf umschreibt, durch die Gebüsche dringt und die Schatten tief dunkel erscheinen lässt, so tönt im „Hafen" die feuchte, kühle Nebelatmosphäre der aufgehenden Sonne alles mit mattem Grau, aus dem die Gestalten gespenstisch unbestimmt hervortauchen. In diesen poetisch-stimmungsvollen Schilderungen der Tageszeiten hat Claude die höchste, unbestrittene Meisterschaft erreicht.

Als Radierer hat Claude Lorrain seine hervorragendsten Nachfolger unter den Holländern gefunden. In Frankreich sind von den Landschaftsradierern, die seinem Stile folgen, höchstens Henri Mauperché (Paris 1602—1686) und Dominique Barrière (tätig um 1620—1678), der Claudes Kompositionen, aber nicht seine Technik nachahmt, zu nennen.

Viel mehr als in den Radierungen Claude Lorrains und in den gelegentlichen Versuchen anderer Maler, als selbst in Callots lebensvollen Erzählungen hat man den Ruhm der französischen Graphik des XVII. Jahrhunderts in den glanzvollen Leistungen der Grabstichelkunst erblickt. Sie wird freilich zu einer wesentlich reproduzierenden Technick, was aber den Meistern des Grabstichels an Originalität der Erfindung abgeht, das ersetzen sie durch die Fülle der Arbeiten und vor allem durch den vollendeten Geschmack und die Freiheit in der Interpretation ihrer Vorlagen. Sie wissen die Vorzüge ihrer malerischen Urbilder mit den eigenen Reizen ihrer reichen technischen Mittel zu einem neuen Eindrucke zu verbinden. Gerade weil ihre Vorbilder nicht die unausweichliche Endgiltigkeit höchster Meisterwerke besassen, konnten sie leichter mehr geben als eine blosse Reproduktion der Gemälde.

Die Blüte der französischen Grabstichelkunst des XVII. Jahrhundert schiebt sich mehr in die zweite Hälfte dieses Zeitraumes, in die Zeit Ludwigs XIV, dessen Person und Umgebung zu verherrlichen sie vornehmlich berufen war.

Digitized by Google

Dem regelmässigen, trockenen Stil niederländischen Typus', in dem sich die französischen Stecher des ausgehenden XVI. Jahrhunderts, wie Gaultier, Leu, Granthomme und andere gefielen, führt zuerst Michel Lasne (Caen 1596—1667 Paris) ein neues, belebendes Element in einer Reihe technischer Formen der Rubensschen Stecherschule zu. Lasne hat ausser nach Quesnel, Dumonstier und Vouet auch nach Rubens gestochen. Für seine zahlreichen Bildnisse scheint er meist eigene Zeichnungen benutzt zu haben. Er gibt den Taillen mehr Weichheit und Breite und dadurch den Formen mehr Fülle und Lebendigkeit.

In Claude Mellan (Abbeville 1598— 1688 Paris), einem Schüler Vouets, tritt uns der erste originale französische Künstler des Grabstichels entgegen. In seinen frühesten Stichen von 1620—1623 arbeitet er noch ganz in der Art Lasnes, dann aber bildet er, wohl in Anlehnung an Villamenas Technik und wahrscheinlich in Nachahmung der Zeichenmanier Guercinos und der Stiche Pasqualinis, eine ganz neue Stechweise mit der grössten Konsequenz aus. Mellan verschmäht die Kreuzschraffierung und modelliert nur mit einer einzigen Lage ungefähr paralleler Linien, die den Formen folgen und in den Schatten anschwellen. Die Umrisse der Formen bildet er nicht durch bestimmte, feste Striche sondern durch die sanft und etwas gekrümmt verlaufenden Spitzen der Schraffierungslinien. Er hat es in dieser Manier zu erstaunlicher Virtuosität gebracht, so dass er sein „Schweisstuch der Veronica" mit dem lebensgrossen Antlitz Christi mit einer einzigen Spirallinie, die auf der Nasenspitze beginnt, ausführen konnte. Mellan glänzt aber keineswegs bloss durch seine ganz originale und virtuose, stoffliche Technik, seine Arbeiten, besonders seine Bildnisse, die er meist nach eigenen Zeichnungen gestochen hat, besitzen auch ganz gediegene künstlerische Qualitäten. Sie zeichnen sich durch eine feine Helligkeit des Tones aus, als ob die Köpfe im Freien von Sonnenlicht umflossen gesehen wären. Die Auffassung seiner Bildnisse ist erstaunlich frei und lebendig und doch ernst. Zu den besten gehören die des Kardinals Richelieu, des Henri de Mesmes, des Archäologen Peiresc, des Pierre Gassendi (s. Abb.), der Henrica Maria Frontenac. Dem vortrefflichen Zeichner gelingen Allegorien und emblemenreiche Thesenblätter und andere Originalkompositionen ebenso gut wie seine Porträts und Nachbildungen von Werken anderer Meister.

Mellan hat in seiner eigenartigen und ganz persönlichen Technik keinen Nachfolger gehabt, er hat aber trotzdem auf viele selbständige Künstler einen starken Einfluss ausgeübt. Im Gegensatze zu den Maler-Radierern, die ihre

Digitized by Google

künstlerischen und technischen Anregungen wesentlich von den Italienern empfangen, erkennen die mehr auf die Ausbildung der Technik bedachten Stecher die Ueberlegenheit der Meister der Rubens- und Van Dyck- Schule. Die Anlehnung an Van Dyck ist besonders auffallend bei Jean Morin (Paris

Claude Mellan. Bildnis des Pierre Gassendi. Ausschnitt.

um 1600 bis um 1666), der allein von allen französischen Bildnisstechern dieser Zeit den grössten Teil der Arbeit in Radierung ausführt. Morin hat hauptsächlich nach seinem Lehrer Philippe de Champaigne und nach dessen Vorbild Van Dyck gestochen und, abegesehen von einigen hübschen Ruinenlandschaften nach Poelenburg und anderen, ausschliesslich den Bildnisstich gepflegt. Nur einige, offenbar ganz frühe Stiche, z. B. der René de Longeuil,

Digitized by Google

John, and others by, in digestion and also Robert Fludd, physician, philosopher, mystic and alchemist, whose interpretation of the workings

Fludd, and the author's father, are engaged in the Great Alchemical Work. Fludd's interpretation suggests the process of digestion. The Philosophical

lichter in dem dunklen Gesamtton geben den Bildnissen oft eine metallische, bronzeartige Wirkung. Der Kardinal Bentivoglio nach Van Dyck, Antonius Vitré und Jean Pierre de Camus nach Champaigne (s. Abb.) und andere mehr sind Bildnisse von feinster und geschmackvollster Durchbildung.

Auch Robert Nanteuil (Reims 1618 oder 1623 — 1678 Paris), der glänzendste und feinste Vertreter des französischen Bildnisstiches ist nur in seinen Anfängen von Mellan stärker beeinflusst worden, z. B. im Bildnis des Jean Mesgrigny. In der Schule Philippes de Champaigne erwarb er sich eine Sicherheit in der Zeichnung und in der Auffassung des Bildnisses, die ihm gestatteten, für viele seiner Stiche von malerischen Vorbildern abzusehen und unmittelbar nach den Leben zu arbeiten. Er ist auch als Zeichner von Pastellbildnissen (crayons) berühmt gewesen. Unter seinen 234 Blättern stellen nicht weniger als 216 Bildnisse seiner Zeitgenossen dar, allein das Porträt des Kardinals Mazarin hat er 14 mal, das Louis' XIV. 11 mal gestochen. Nanteuil soll bei der Arbeit viele Helfer gehabt haben, unter denen Nicolas Pitau, Nicolas Regnesson, Pierre Simon, Cornelis Vermeulen und Peter van Schuppen genannt werden. Meist beschränkte sich sein persönlicher Anteil auf die Ausführung des Kopfes, die Gewandteile sind dann von Gehilfen ausgeführt und zwar oft in einer Technik, die sich der Mellans nähert. Nur wenige vorzügliche Platten sind ganz als sein Werk anzusehen; so z. B. die Bildnisse der Anne d'Autriche, der Königin Christine von Schweden, des Maréchal Turenne (Henri de la Tour d'Auvergne), des Nicolas Foucquet, des François Le Vayer (s. Abb.) und besonders das des Pompon de Bellièvre nach Le Brun, eines der berühmtesten und anziehendsten Meisterwerke des französischen Kupferstiches.

Hier sind die Mächtigen und Grossen gewissermassen geistig nobilitiert, die Formen wie der Charkter- und Empfindungsausdruck zu tadelloser Reinheit und überlegener Vornehmheit abgeklärt. Es sind nicht die Menschen, wie sie wirklich waren, sondern wie sie scheinen wollten und durch die höfische Kunst der Selbstbeherrschung auch zu scheinen gelernt hatten. Grade deshalb wurde die Aehnlichkeit der Bildnisse Nanteuils, der selber Hofmann, auch Poet, ein Mann von liebenswürdigem, heiterem Temperament war, so hoch gerühmt. Mit fleckenloser Glätte und faltenfreier Weichheit rundet der Stichel die Formen. Alle Kunstgriffe der niederländischen Stecher werden hier überboten, die Formen der Linien mit grösster Feinfühligkeit dem Charakter des Stoffes angepasst, die einzelnen Stoffe mit Meisterschaft unterschieden, die feinen Linien

to Peter's side, Jacob and John Kuhn to Jacob's. These, with their six children, made up the family of eighteen persons.

ANNA MARIA VAN SCHURMAN. Anna Maria van Schurman (1607–1678), Dutch painter, poet, and scholar. Engraving by Wenceslaus Hollar after a painting by Jacob Gerritsz Cuyp. Rijksmuseum, Amsterdam. Gift of Dr. Hendrik Willem Singendonk. Rijksmuseum, Amsterdam. Gift of Dr. Hendrik Willem Singendonk.

Leistung sondern auch als vollendeter Ausdruck eines Kunstideals — mag es auch nicht mehr das unsere sein — bewunderungswürdig.

Die meisten Genossen und Nachfolger Nanteuils lassen diese echt künstlerische Zurückhaltung technischer Virtuosität recht schmerzlich vermissen. Sehr auffällig ist das schon bei Antoine Masson (Louvry 1636 — 1700 Paris), der von Hause Waffengravierer gewesen ist. Wie Nanteuil hat er fast ausschliesslich Bildnisse gestochen, nach den beiden Mignard, nach Le Brun und auch nach dem Leben. Seine Taillen sind mit grösster Sicherheit geführt, aber von verletzender Glätte und erkältendem Schematismus. Die Haare löst er z. B. vollständig in dünne, von zwei gleichlaufenden Linien gebildete Spiralen auf, die Fleischbehandlung besitzt in den höchst lebensvollen Gesichtern dieselbe Festigkeit wie bei Nanteuil, in den Körperformen aber eine allzu grosse Weichlichkeit. Eine Wade setzt er z. B. ganz aus konzentrischen Ovalen zusammen. Besonders in den überlebensgrossen Bildnisköpfen geht Masson über die Grenzen des durch Linienwirkung Erreichbaren hinaus. Seine Bildnisse sind schon mehr auf eine gewisse Fernwirkung, in der das störende Uebergewicht der einzelnen Linie verschwindet, berechnet. Massons beste Arbeiten, wie das grosse Bildnis des Comte d'Harcourt (genannt: le Cadet à la perle), die des Vicomte de Turenne, des Guillaume de Brisacier, des Olivier d'Ormesson, des Malers Pierre Dupuis (s. Abb.) nehmen einen hervorragenden Platz in der französischen Stecherkunst ein.

Zahlreiche andere Meister stehen in ihrer technischen Einseitigkeit noch weit mehr hinter dem fein empfindenden und überlegenden Nanteuil zurück. Sie können fast nie eine gewisse Materialität der Linienbildung und eine Trockenheit und Flachheit der Töne vermeiden. Es mögen hier Erwähnung finden: François Poilly (1622—1693), ein Schüler Bloemaerts, der hauptsächlich nach Carracci, Reni, Poussin und Le Brun gestochen hat, und sein Bruder Nicolas (1626—1696), dann Nicolas Pitau (Antwerpen 1634 — 1671 Paris) und Pieter van Schuppen (Antwerpen 1623 — 1702 Paris), der ebenfalls aus der niederländischen Schule hervorgegangen war, aber unter Nanteuils Schülern genannt wird, Cornelis Marinus Vermeulen (Antwerpen 1644 —1710?), François Ragot, Jean Lenfant, Jean Louis Roullet (1645 —1699), Pierre Daret (1604—1678?), Gilles Rousselet (1614—1686), Antoine Trouvain (1666—1710), Charles Simoneau (1639—1728).

Die neuen Anregungen, deren die französische Kunst bedurfte, kommen

Digitized by Google

nun zumeist aus den Niederlanden. Mehr als einer der führenden französischen Künstler, z. B. Philippe de Champaigne, stammte aus der vlämischen Nachbarschaft Frankreichs und auch von den Stechern haben viele ihre erste Ausbildung in der Rubensschule empfangen. Ein bedeutendes Talent, das die Technik durch neue Formenbildungen zu bereichern imstande war, gewinnt der französische Kupferstich in Gérard Edelinck, der 1640 in Antwerpen geboren war und sich bei Cornelius Galle d. j. ausgebildet hatte. Edelinck kann trotzdem mit vollem Rechte der französischen Schule zugezählt werden, nicht nur weil er von seinem 26. Jahre an bis zu seinem Tode im Jahre 1707 in Paris tätig gewesen ist und hauptsächlich nach französischen Malern gestochen hat, sondern vornehmlich, weil er seine Vorbilder durchaus im französischen Stilgefühl interpretiert. Edelinck bringt aus der Rubensschule wieder etwas gesunden Naturalismus und Farbigkeit in die französische Kupferstichtechnik.

Von Nanteuil, mit dem er zusammengearbeitet hat und dessen Nichte er heiratete, hat Edelinck ohne Frage viel gelernt. Die beiden grössten französischen Grabstichelkünstler stehen gleichwertig nebeneinander. Nanteuil ist künstlerisch selbständiger und unerreicht im ruhigen Ebenmass seiner Formenbildung, Edelinck arbeitet nur nach fremden Vorlagen, aber als Stecher ist er vielseitiger, beweglicher und malerischer. Er bedient sich ausschliesslich des Grabstichels und modelliert mit scheinbar ganz regelmässigen Linienzügen, verfügt aber doch über einen grossen Reichtum von Strichbildungen, die er mit grosser Freiheit und Feinfühligkeit verwendet. Sein Stich nach Raffaels Madonna für Franz I. gilt als eine der vorzüglichsten Reproduktionen nach Werken des Urbinaten. Ebenso vollkommen trifft er die lichte Farbenmodellierung Rubens', wie man das z. B. in seinem Stich nach Rubens' Kopie einer Gruppe aus Leonardos Karton der Schlacht bei Anghiari erkennen kann.

Edelinck könnte man wohl den ersten grossen Meister der Reproduktion nennen, weil er ganz in den Geist seiner Vorlage eindringt, sie nicht unmittelbar als solche nachzubilden, sondern gewissermassen sich aus der Wirklichkeit zu rekonstruieren sucht. Er steht bei aller Anpassungsfähigkeit dem Vorbilde selbständig und kritisch gegenüber. Nicht mit Unrecht hat man bemerkt, dass seine Stiche nach Le Bruns Gemälden frischer und anziehender wirken als die Originale. Ohne Frage sind sie sogar farbig reizvoller. Le Brun hat der Meisterschaft Edelincks volle Anerkennung gezollt. Pierre Mignard setzte seinen ganzen Ehrgeiz darein, eine von ihm im Wettstreit mit Le Brun nach demselben Vorwurf hergestellte Komposition von Edelinck gestochen zu sehen.

Digitized by Google

Edelincks umfangreichster Stich nach Le Brun ist das sogenannte Zelt des Darius, das heisst die Familie des Darius vor Alexander, aus der Folge der Alexanderdarstellungen für des Königs Gobelins. Seine vorzüglichste Arbeit nach Le Brun ist die reuige Magdalena, in der man damals eine Anspielung auf die Bekehrung der Herzogin De la Vallière sah, ein Meisterwerk der Wiedergabe des Stofflichen. Unter den etwa 450 Blättern Edelincks zählt man ungefähr 200 Bildnisse. Er hat fast alle hervorragenden Personen der Umgebung Ludwigs XIV. porträtiert, des Königs Bildnis nicht weniger als 14 mal in den verschiedensten Formaten gestochen. Die Blätter nach Philippe de Champaigne stehen in ihrer vornehmen Ruhe und Eleganz den Arbeiten Nanteuils sehr nahe. Besonders tiefempfunden ist der Stich nach dem Selbstbildnis des Malers, mit dem der Stecher seinem kurz vorher verstorbenen Landsmann und Beschützer eine Dankesschuld hat abtragen wollen. Hier hebt sich die Halbfigur des Künstlers schon von einem landschaftlichen Hintergrunde ab. Von der einfachen medaillonartigen Anordnung des Brustbildes auf schraffiertem Grunde in ovaler Umrahmung, die Nanteuil und die älteren Stecher bevorzugt hatten, geht man nun zu reicheren Hintergründen und zu bewegteren Kompositionen über. Edelinck hat neben vielen solcher einfachen Medaillonbrustbilder, unter denen das Bildnis Nanteuils besonders interessant ist (s. Abb.), auch eine Reihe von Porträts gestochen, in denen der Körper und die Umgebung eine grössere Rolle spielen. Van Dycks Beispiel wirkt bei den französischen Malern, bei Largillière, Mignard, Rigaud und anderen, die Edelinck Vorbilder lieferten, nach. Als eines der besten Beispiele dieser Art ist das Porträt des Bildhauers Martin Desjardins nach Rigaud, nächst denen des Dichters John Dryden nach Kneller, des Nathanael Dilger u. a. m. hervorzuheben.

Neben Edelinck hat als Stecher historischer Darstellungen nur Gérard Audran (Lyon 1640—1703 Paris) einen hervorragenden Platz zu beanspruchen. Audran hat, nachdem er das Handwerkliche seiner Kunst bei seinem Vater erlernt hatte, längere Zeit in Italien gearbeitet. Bei ihm gewinnt, im Gegensatze zu Edelinck, der italienische Einfluss und die Antike wieder grössere Bedeutung. Er bildet eine eigene, grosszügige Technik aus, indem er die klare, derbe Radierung italienischer Art mit regelmässiger, tieffurchender Grabstichelarbeit verbindet. Für die umfangreichen Aufgaben, die ihm in den Riesenkompositionen der italienischen und französischen Historienmaler gestellt wurden, war diese breitere und flüchtigere Behandlung der Formen, dies Zusammenfassen der Grup-

Digitized by Google

Digitized by Google

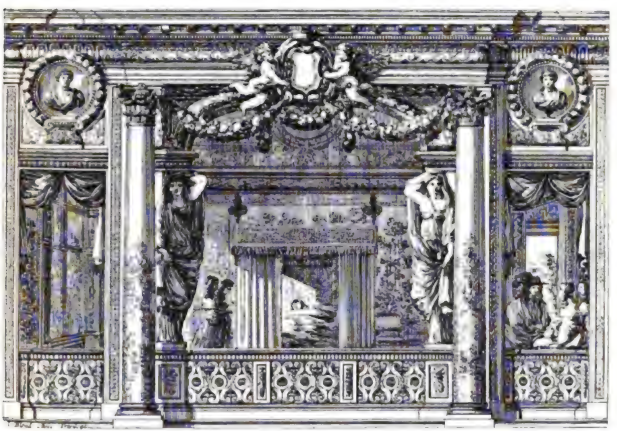
pen in grosse Massen geeigneter als die fein in's Einzelne sich vertiefende Stichtechnik der Porträtstecher. Audran komponiert mit grossen Lichtflächen und malerischen, oft unregelmässig und fein schraffierten Halbtönen; mit tiefen Schatten aus dicken Kreuzschraffierungen ist er sehr sparsam.

In den grossen Stichen nach Le Bruns Alexanderschlachten, seinen Hauptwerken, nähert er sich etwas mehr der Technik seines Freundes und künstlerischen Beraters Edelinck und der durch Glanzlichter wirkenden Stoffbehandlung der Rubensschule. An farbigem Glanz der Technik und Feinheit der Formendurchbildung bleibt er hinter Nanteuil und Edelinck weit zurück, seine Stärke besteht in der Sicherheit und Korrektheit der Zeichnung und in der Beherrschung der Formen- und Lichtmassen grosser Kompositionen. Unter den 215 Kupferstichen, die von ihm beschrieben sind, zählt man nur 14 Bildnisse. Er ist der berufenste Interpret der grossen akademischen Historienmaler Frankreichs, die mit ihrer mehr vom Pathos als von der Naturbeobachtung bestimmten Formengebung an die Kritik und die Gewandheit des künstlerisch empfindenden Stechers hohe Anforderungen stellten. Ausser den Alexanderschlachten hat Audran noch viele andere Kompositionen Le Bruns gestochen. Ebenso hat er eine Anzahl von Gemälden Poussins, Le Sueurs, Mignards und Coypels durch seine Stiche berühmt gemacht. Von den zahlreichen Mitgliedern seiner Familie, die vor, neben und nach ihm als Stecher tätig waren, haben sich Bénoit Audran (1661—1721) und Jean Audran (1667—1756) noch am meisten der Vorzüglichkeit ihres Verwandten und Lehrers zu nähern vermocht.

Die mannigfaltigen Aufgaben, mit denen das reiche und schmuckliebende gesellschaftliche und religiöse Leben der Zeit und nun, nach der fast vollständigen Verdrängung des Holzschnittes, auch die umfangreiche und vielseitige typographische Produktion an den Kupferstich herantraten, führten einen immer weiteren Kreis von Künstlern diesem Gebiete zu. Die grossen, massgebenden Meister, die ihren Grabstichel vornehmlich dem Bildnis und dem historischen Gemälde widmeten, haben in einzelnen Fällen schon in dieser Zeit an mehr ornamentalen Werken mitgearbeitet. Auch Nanteuil und Edelinck und andere haben für reiche und vornehme Herren die Umrahmungen der sogenannten „Thesen", der Blätter, auf denen die akademischen Disputationen über wissenschaftliche Thesen angezeigt wurden, gestochen. Im allgemeinen jedoch blieben solche Arbeiten, in denen der Kupferstich mehr als blosse Illustration und Verzierung dienen sollte, bescheideneren und weniger beschäftigten

Digitized by Google

Stechern überlassen. In illustrierten Büchern zur Unterhaltung und Belehrung, in Kalenderblättern, Schilderungen von historischen Ereignissen, in Sammlungen von Wappen und Emblemen, von Tier- und Blumendarstellungen, Schreibvorlagen u. dgl. beginnt jetzt der Kupferstich eine lebhafte Tätigkeit, die allerdings erst im folgenden Jahrhunderte zu künstlerisch hervorragenden Leistungen führen



Jean Le Pautre. Einrichtung eines vornehmen Schlafgemaches. Wenig verkleinert.

sollte. Es wäre hier z. B. auf Cl. Fr. Menestrier, Fr. Chauveau, Alb. Flamen, I. B. Monoyer, I. Vauquer aufmerksam zu machen.

Der Ornamentstich setzt im XVII. Jahrhundert nur die Arbeit der vorhergehenden Zeit fort, er dehnt sein Gebiet aber weit über das einfache Ornamentvorbild aus, indem er nun die Formen gleich in ihrer Verwendung in der Aussen- und Innendekoration darstellt. Hierin ist die Tätigkeit Jean Le Pautres (Paris 1617—1682) epochemachend gewesen. Dieser ausserordentlich erfindungsreiche und zeichnerisch wie als Stecher gewandte Künstler hat über 2000 Stiche

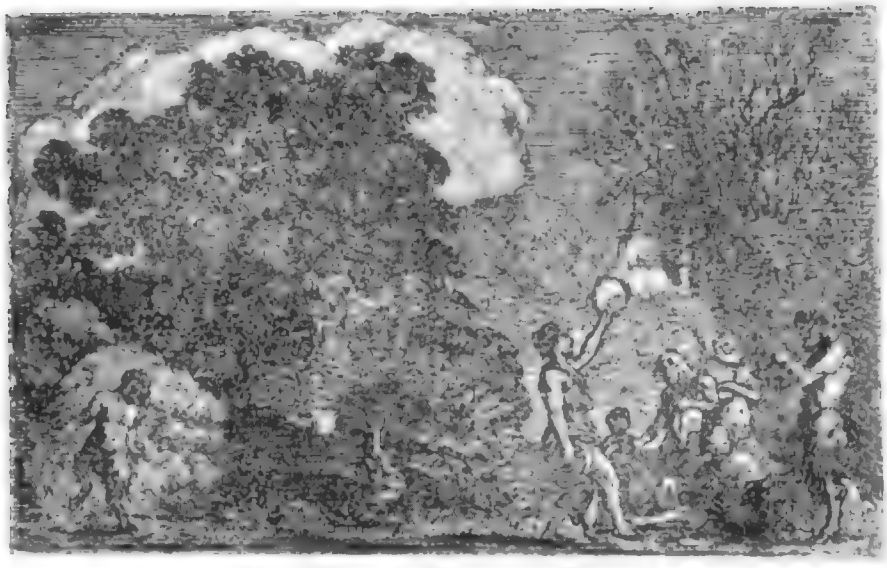
Digitized by Google

in einzelnen Folgen veröffentlicht, die Vorbilder für alle Teile und Gegenstände vornehmer Gebäude, für Schloss- und Kirchenanlagen, Prunkgemächer und Gärten, Geräte und Möbel aller Art nach seinen eigenen und nach fremden Entwürfen enthalten. Er versteht seine für das praktische Studium bestimmten Vorlage in einer geschmackvollen und interessanten Form vorzuführen, indem er die verzierten Räume mit Figuren belebt und die Bilder mit reichen Umrahmungen versieht (s. Abb.). Le Pautre hat wie in der Darstellung auch in der Technik seinen eigenen Stil. Seine Radierung ist leicht und weich, aber doch farbig kräftig, so dass die Fülle der einzelnen Formen klar zur Geltung kommt. Besonders in den Figuren erinnert seine Manier stark an die Stefanos della Bella.

Wie Le Pautre bemüht sich auch Jean Berain d. ä. (Paris 1638—1711) die Formen der italienischen Spätrenaissance und des Barock nach französischem Geschmack umzubilden, nun aber in leichterem, eleganterem Vortrage. Seine Entwürfe sind von Le Pautre, Dolivar, Daniel Marot gestochen worden. Als Ornamentstecher dieser Zeit seien noch Charles Errard, Gédéon und Gilles Légaré, Alexis und Nicolas Loir angeführt.

Die glänzende Bautätigkeit unter Ludwig XIV. und das dadurch geweckte Interesse für die älteren französischen Bauwerke spiegelt sich auch im Kupferstich wieder. Neben reich illustrierten Büchern über Architektonik entsteht eine Reihe prächtiger Abbildungen französischer Gebäude, die zum Teil von ihren Meistern selber herausgegeben wurden Die Werke Jules Hardouin Mansarts, von Michel Hardouin gestochen (1680), die architektonischen Entwürfe und Aufnahmen von Jean und Daniel Marot, Pierre Cottart, Louis Savot, Le Brun und anderen geben neben den Stichen Le Pautres ein lebendiges Bild der Kunstpflege unter dem grossen König. Umfassend wie alle seine Unternehmungen ist auch sein Plan, in dem „Cabinet du Roi" Abbildungen aller bedeutenden Kunstwerke, die unter seiner Regierung entstanden oder in königlichen Besitz gekommen waren, zu sammeln. Mit dem Bestande an Kupferstichplatten, die in seinem Auftrage von den besten Künstlern zu diesem Zwecke hergestellt wurden, hat er den Grund zur „Chalcographie du Louvre", einem noch heute bestehenden Institute zur Pflege des Kupferstiches gelegt, zu gleicher Zeit damit aber auch zuerst den Gedanken einer Art von Inventarisierung des nationalen Kunstbesitzes angeregt.

Digitized by Google



Adam Elsheimer. Die tanzende Nymphe.

KUPFERSTICH UND HOLZSCHNITT IN DEUTSCHLAND.

NACH dem Tode Albrecht Dürers hatte der deutsche Kupferstich seine führende Stellung schnell aufgeben müssen. Wir sehen schon die unmittelbaren Schüler und Nachfolger des grossen Meisters im Banne der italienischen Kunstformen, die von da an auch auf die tüchtigsten und selbständigsten Künstler einen massgebenden Einfluss ausgeübt haben. Die klassische Kunst verlor wohl schliesslich, um die Wende des Jahrhunderts, ihre grosse Anziehungskraft, aber die deutsche Kunst besass nicht die Energie, einen eigenen Weg in die Höhe zu finden. Man verliess die italienischen Vorbilder nur, um sich andere zu suchen. Im XVII. Jahrhundert sind es zunächst die niederländischen Meister, die durch ihre technische und formale Ueberlegenheit die deutschen Stecher zur Nachahmung veranlassen. Dann, seit dem Ende des XVII. Jahrhunderts, gewöhnt man sich, die Schöpfungen französischen Geistes wie auf jedem anderen Gebiete so auch in der Kunst als vollendete, unerreichbare Muster anzusehen.

Gern würde der Blick über diese traurige Zeit deutscher Kunst hinweggleiten, wenn die Pflicht des Erzählers nicht zur Betrachtung des wenigen, das Aufmerksamkeit verdient, mahnte. Die politischen und ökonomischen

Digitized by Google

Zustände Deutschlands zur Zeit des dreissigjährigen Krieges erklären nur zu gut den Tiefstand der geistigen und künstlerischen Produktion. Auf eine technische Errungenschaft von Bedeutung kann der deutsche Kupferstich des XVII. Jahrhunderts allerdings hinweisen, auf die Erfindung der Schabkunst, aber auch diese Technik hat ihre künstlerische Entwickelung und Ausbeutung erst im Auslande gefunden. Fern von der Heimat musste auch der einzige grosse deutsche Maler, den das XVII. Jahrhundert gesehen hat, verkümmern. In Italien hat Adam Elsheimer, der in seiner künstlerischen Empfindung durchaus Nordländer bleibt, sein kurzes Leben zugebracht. Für den deutschen Kupferstich kommt sein hochbedeutendes Talent leider nur wenig, viel weniger als für die niederländische Kunst in Betracht.

So mussten auch die wenigen tüchtigen Holzschneider, die sich über die öde Handwerklichkeit zu erheben strebten, ihr Arbeitsfeld im Auslande suchen. Schon am Ende des XVI. Jahrhunderts trafen wir in Italien die Krieger (Guerra) und Lederer (Coriolano), der Name Christophs de Jegher, der vermutlich ein Deutscher von Geburt war, ist für immer an die Schöpfungen Rubens' gebunden und auch Christoph von Sichem d. j. hat ausschliesslich in den Niederlanden gearbeitet. Ein älterer Holzschneider dieses Namens ist in Basel und Strassburg in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts tätig gewesen, der jüngere Christoph von Sichem ist dagegen vollkommen Niederländer geworden. Er arbeitet besonders nach Goltzius und hat in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts eine Reihe von Büchern, die in Antwerpen und Amsterdam gedruckt worden sind, illustriert. Der niederländischen Manier des Farbenholzschnittes folgt auch Ludwig Büsinck (geboren um 1590), der hauptsächlich in Paris tätig war und nach Lallemand und nach Bloemaert eine Reihe von Farbendrucken mit einer Strich- und zwei Tonplatten geschnitten hat. Nach eigener Zeichnung hat er nur einige schwache Bauernfiguren herausgegeben.

Was in Deutschland selber in dieser traurigen Zeit an Holzschnitten geliefert wurde, verdiente kaum erwähnt zu werden. Die grosse Masse der Arbeiten besteht in Spielkarten, Kalender- und Heiligenbildern, Fluglättern, Etiketten und ähnlicher Ware für den Tagesbedarf, alles roh und nachlässig ausgeführt. In den Büchern ist der Holzschnitt fast ganz auf Initialen und Vignetten beschränkt, die in besseren Drucken aber auch, wie die Illustrationen schon meist dem Kupferstich oder der Radierung anvertraut werden. Es ist hauptsächlich wohl ihr alter Besitz an besseren Holzstöcken aus dem vorigen

Digitized by Google

Jahrhundert, der die Druckereien verhindert, den Holzschnitt ganz aufzugeben, und dessen Ergänzung den Formschneidern noch dürftige Arbeit verschafft.

Eine gewisse Freiheit und Breite zeigen einzelne Blätter von Marx Anton Hannas, der in Augsburg um 1630 tätig war, so z. B. der heilige Franciscus und die Totentanzfolge von 1637. Seine Formgebung und Technik sind weichlich und etwas plump und die Effekte, die er anstrebt, recht roh. Feiner, mehr niederländisch zeichnerisch und spitz ist die Technik Anton Möllers. Ebenso sucht sich Wilhelm Traudt in Frankfurt (gestorben 1664) der niederländischen Manier zu nähern. Den ersten Frankfurter Ratskalender hat Johann Georg Walther aus Nürnberg herausgegeben. In Nürnberg hat Paul Creutzberger (gestorben 1660) für die Lutherbibel von 1670 Holzschnitte geliefert. Für dies Werk arbeitete auch Abraham De Waerdt (aus Brüssel? 1630—1670), der einen Ovid (Nürnberg 1639) mit zahlreichen Holzschnitten in einer der Radierung ähnelnden Manier illustrierte. In Strassburg ist Johann Fischer aus Sachsen (Bibel von 1606), in München Johann Nell (Chronik von Andechs, 1625) und Konrad Schramm aus Ried (Evangelienbuch 1683) tätig. In Leipzig finden wir Konrad Grahlen und Andreas Bretschneider (1600—1640 tätig), in Basel um 1630 Johann Heinrich Glaser, der aber hauptsächlich Radierer war.

Im Vergleich zu dem fast vollständig verwahrlosten Holzschnitte hat der deutsche Kupferstich im XVII. Jahrhundert immerhin noch bemerkenswert tüchtige Leistungen aufzuweisen. An Menge wurde die Erzeugung durch die Not der Zeit sogar gefördert, da gewiss oft genug der billigere Kupferstich an Stelle der kostbareren Gemälde hat treten müssen. Der Kupferstich wird jetzt geradezu das offizielle Mittel der Verewigung von Personen und Ereignissen. Der Porträtstich wird deshalb vor allem gepflegt, er nimmt unter den künstlerischen Erzeugnissen der Zeit den breitesten Raum ein.

Die Anregung zu künstlerisch überlegterer und technisch sorgfältigerer Arbeit ging für diesen Zweig des deutschen Bilddruckes unmittelbar von den Niederlanden aus. In erster Reihe ist es die Brüsseler Familie der Sadeler, die der feinen, geleckten niederländischen Manier der Wierix und De Passe in Deutschland Eingang verschafften. Johann Sadeler und sein jüngerer Bruder und Gehilfe Raphael standen längere Zeit in den Diensten Herzog Wilhelms von Baiern, siedelten dann aber nach Venedig über, wo sie sich mit der Reproduktion von Werken Bassanos, der Carracci und anderer Meister beschäftigten.

Raphael kehrte wieder nach München zurück, um mit Hilfe seines Sohnes Raphael die Stiche für die „Bavaria pia et sancta" (1618 herausgegeben) auszuführen. Der tüchtigste Stecher der zahlreichen Familie ist ein anderer Sohn Raphaels, Aegidius Sadeler (Antwerpen 1570 — 1629 Prag), der in die Dienste Kaiser Rudolfs II. trat und sich durch seine Stiche nach älteren und zeitgenössischen Malern hervortat. Besonders sind es Künstler wie Johann von Aachen, Christoph Schwarz, Heinz, Spranger und andere, die in ihm einen verständnisvollen und eleganten Interpreten fanden. Er wagt sich aber auch an die alten Meister und hat sogar in der „Madonna mit den Tieren" aus Zeichnungen Dürers einen Stich im Stil des Altmeisters zusammenzustellen versucht. Vortrefflich sind auch seine Landschaften nach Brill, Brueghel, Savery und anderen. Als „S. Caesareae Majestasis Sculptor" unter Rudolf II., Matthias und Ferdinand II. fand er Gelegenheit, eine ganze Anzahl von Bildnissen zu stechen, die sich durch gediegene, feine Behandlung und durch einen zarten, silbrigen Ton auszeichnen (s. Abb.).

Als Gründer einer grossen Kupferstecherschule hat Domenicus Custos (1560?—1612), der gegen Ende des XVI. Jahrhunderts aus Antwerpen nach Augsburg kam und die Witwe des Stechers Bartholomaeus Kilian heiratete, eine gewisse Bedeutung. Als Stecher und als Lehrer seiner Stiefsöhne und seines Sohnes Raphael hat er zur Verbreitung der glatten, glänzenden Manier der niederländischen Meister in Deutschland wesentlich beigetragen. Im Jahre 1597 gab er die „Icones institutorum sex illustrium ordinum" heraus, dann 1599 die Fürstenbildnisse des Schlosses Ambras und endlich die grosse Folge der Bildnisse der Fugger. Schon hierbei ist ihm sein Stiefsohn und Schüler Lucas Kilian (1579—1637), der tüchtigste der zahlreichen Stecher dieser Familie, ein überaus fleissiger und gewandter Künstler, behilflich gewesen. Lucas stach zuerst nach Gemälden von Palma, Veronese, Tintoretto, Heinz, Rottenhamer, Spranger und anderen. Er kann neben Aegidius Sadeler als der erste bedeutende Reproduktionsstecher in Deutschland angesehen werden. Sein Bestes hat aber auch er in seinen Bildnissen geleistet, die in der Tat durch ihre frische Auffassung und sorgfältige Ausführung der Beachtung wert sind. Später sucht er Goltzius und Bloemaert nachzuahmen und schädigt durch die gequälte Energie und die übertriebene Schärfe der Strichführung die guten Grundlagen seines Stils.

Die Tradition der Familie wird durch eine Reihe mehr oder weniger

Digitized by Google

geschickter Stecher bis in das XVIII. Jahrhundert fortgesetzt. Lucas fast gleichaltrig ist sein Bruder Wolfgang. Der zweiten Generation gehören Wolfgangs

Aegidius Sadeler. Bildnis des Arnold von Reyger.

Söhne Philipp (1628—1693) und Bartholomaeus Kilian (1630—1696) an, mit dem schon der französische Einfluss sich geltend zu machen beginnt.

Digitized by Google

Er ist bei François Poilly in Paris in die Schule gegangen und hat auch nach französischen Malern, wie Philippe de Champaigne, und in ihrem Geiste gearbeitet. Unter seinen damals viel gerühmten Bildnissen sind z. B. die der Herzöge Friedrichs I. und Eberhards III. von Württemberg und einige Riesenblätter, wie das Reiterbildnis Kaiser Josephs I. auf 16 Platten hervorzuheben. Georg Kilians Söhne Georg Christoph und Philipp Andreas gehören schon dem XVIII. Jahrhundert an. Schüler Poillys sind auch die Augsburger Elias Heinzelmann (1640—1693) und Johann Heinzelmann (1640—1700), der seit 1688 in Berlin tätig ist.

Eine andere fleissige Stecherfamilie in Augsburg ist die der Wolfgang. Der älteste ist Georg Andreas Wolffgang (geb. 1631), der sich auch viel mit Schabkunst beschäftigt hat. Seine Söhne Andreas Matthaeus und Johann Georg sind bis in das XVIII. Jahrhundert tätig. In Frankfurt arbeitet Jacob von der Heyden aus Strassburg (um 1570—1640) in der Art de Wierix und Sadeler, besonders Bildnisse von Personen, die im dreissigjährigen Kriege eine Rolle gespielt haben. Er hat auch einige Landschaften radiert. Peter Isselburg (1568—1630) aus Köln, ebenfalls ein Schüler der Niederländer, erfreute sich in Nürnberg, wo er sich niedergelassen hatte, als Porträtstecher grosser Beliebtheit. Seine Bildnisse sind in der Art der Sadeler, aber weniger lebendig und fein, eine Reihe von Halbfiguren von Heiligen ist schon in der Manier de Rubensstecher ausgeführt.

Bei Isselburg hat Joachim von Sandrart (Frankfurt 1606—1688 Nürnberg) sich in der Stecherkunst auszubilden begonnen. Er hat sich allerdings später ausschliesslich der Malerei gewidmet und ist für uns heute wesentlich als Verfasser seiner „Teutschen Akademie der Bau-, Bild- und Malereikünste“ (1675—79) von Bedeutung, er hat aber als verständnisvoller Kunstförderer auch den Kupferstich nach Kräften zu heben gesucht. Von ihm selber sind nur einige Radierungen bekannt, er hat aber für die Stiche in mehreren Werken, wie den Statuen der Galerie Giustiniani, in Zeillers Itinerarium Italiae u. a. m. sorgfältige Zeichnungen geliefert und sich durch die Leitung der Arbeit an den Stichen für seine „Akademie“ verdient gemacht. Berufsmässiger Kupferstecher ist sein Neffe und Schüler Jacob von Sandrart (1630—1708), der in Regensburg und Nürnberg eine eifrige Tätigkeit besonders als Stecher von Landkarten und Bildnissen entwickelt. Seine Werke gehören zu den besseren Leistungen seiner Zeit, ohne durch besondere Vorzüge zu fesseln.

Digitized by Google

Rudolf Alexander Schröder (1878–1962), Selbstbildnis, 1919. Öl auf Leinwand, 70 × 60 cm. Bremen, Kunsthalle, Inv. 1920/1. Foto: Kunsthalle Bremen. Aus: Peter Bloch, Rudolf Alexander Schröder. Das Werk des Malers, Bremen 1978, Abb. 12 (S. 36)

seinen ersten Unterricht wahrscheinlich von Willem Hondius in Danzig empfangen und sich dann in Paris und in Amsterdam an den Werken der Niederländer weiter ausgebildet. Er ist in seiner Heimat und in Kopenhagen und Stockholm als Bildnisstecher viel beschäftigt worden. Die kunstsinnige Königin Christine von Schweden, König Friedrich III. von Dänemark, Ludwig XIII. und seine Gemahlin, der grosse Kurfürst, Nicolaus Kopernicus sind die hervorragendsten unter den Persönlichkeiten, die er porträtiert hat. Eine seiner besten Arbeiten ist das Bildnis des Predigers Daniel Dilger (s. Abb.). Falcks Charakteristik ist ernst und eindringend, seine Technik kann, trotz einer gewissen Pedanterie, in der Darstellung des Stofflichen mit den besten Niederländern wetteifern. Vortrefflich weiss er die tiefen Schatten sammetartiger Stoffe und den Glanz der Rüstungen wiederzugeben; sehr geschickt sind z. B. die gerafften Falten der Spitzenschärpen durch kurze, sich stark verdickende Taillen angedeutet, auch das Fleisch und das Haar höchst subtil und weich behandelt. Unter seinen etwa 500 Stichen finden sich auch Reproduktionen nach Gemälden verschiedener Meister, Vorlagen für Goldschmiede, Büchertitel und dergleichen.

Von den deutschen Stechern, die auch im XVII. Jahrhundert dem italienischen Stil treu bleiben, mögen nur Matthaeus Greuter (Strassburg 1564 oder 1566—1638) und sein ganz italienisierter Sohn Johann Friedrich, die beide in Rom in der Art Rotas und der Carracci arbeiten, und Theodor Krüger (München um 1575—1650 Rom), der in der Technik Villamenas besonders nach Andrea del Sarto sticht, genannt sein.

Von der Maler-Radierung hätte man nach einzelnen Ansätzen auch in Deutschland mehr erwarten können. Es blieb aber trotz allem bei Stückwerk und Kleinkunst oder bei blosser Nachahmung. Nicht nur das Beispiel der grossen holländischen Meister war unvermögend zum selbständigen Schaffen anzuregen, auch der einzige bedeutende und selbständige Künstler der Heimat, Adam Elsheimer (Frankfurt 1578 bis um 1620 Rom), hat wie schon hervorgehoben wurde, in Deutschland keinen Nachfolger gehabt. Er hat, seit 1600, in Italien gelebt und als Maler sowie als Radierer verständnisvolle Schüler nur unter den Holländern gefunden. Merkwürdig genug ist es, dass von Elsheimer, der als Radierer nach dem Zeugnisse von Zeitgenossen besonders berühmt gewesen ist, dessen technische Neuerung auf diesem Gebiete, der weisse Aetzgrund, sogar Rubens zu lebhafter Nachfrage veranlasst hat, nur so wenige

Digitized by Google

Arbeiten bekannt geworden sind. Noch dazu sind diese Blätter fast alle von der allergrössten Seltenheit — also nur in kleiner Anzahl gedruckt oder ursprünglich wenig beachtet worden — und technisch, man möchte beinahe sagen rudimentär. Man könnte meinen, Elsheimer hätte nie zuvor eine Radierung gesehen, als er seine eigenen Versuche begann. Diese Unbefangenheit und Selbständigkeit in der Ausnutzung der Technik für seine malerischen Absichten gibt den Radierungen des zart empfindenden Poeten, der in seinen Gemälden Rembrandts Helldunkel vorausahnen lässt, eine nicht geringe Bedeutung.

Besonders charakteristisch für Elsheimers Technik ist der „Pferdeknecht", eine Studie, die einen jungen Menschen mit einem Pferde und zwei Hunden wiedergibt. Unregelmässige Lagen gleichlaufender, ziemlich grober und rauher Aetzlinien verdichten sich in den Schatten zu tiefen, weichen Tuschtönen und öffnen sich in schnellem und weichem Uebergange nach den Lichtstellen hin. Fast alles ist in reiner Aetzung ausgeführt und nur wenige leichte Schatten sind mit der kalten Nadel nachgearbeitet. Trotz dem augenfälligen Mangel an technischer Routine in der Strichführung und in der Verbindung der Arbeiten der Aetzung mit denen der kalten Nadel ist die malerische Wirkung ganz neu und frappant. Die Umrisslinien verschwinden, man sieht nur Massen von durchsichtig leuchtenden Schatten und von glänzenden Lichtern, die den Formen volle Rundung und Farbe geben. Nur von Correggio könnte man sich, wenn er radiert hätte, eine so malerisch freie und doch plastisch feste Behandlung vorstellen. In Italien hat sich bis auf Ribera keiner so vollständig von dem Zwange der Linien zu befreien vermocht.

Wir können in diesem genialen Radierversuch Elsheimers leicht das Prinzip erkennen, das der sichere Grabstichel des trefflichen Goudt zu einem stecherischen System erweitert und durchgeführt hat. Wir begreifen nun auch, was den Niederländern unseren bescheidenen Künstler auch als Radierer so wert machte. Er gab in dem Wenigen, was er ausführte, reichste Anregungen. Er zeigte ihnen eine ganz neue, kühne Kombination der Radierlinien zu malerisch die Form umfliessenden, durchsichtigen Schattentönen. Soutman und die anderen Rubensstecher, Van Dyck und die Holländer, vor allem Rembrandt, haben diese Effekte auszunutzen und zu steigern gewusst.

Ausser diesem seinem grössten Blatte werden Elsheimer noch 7 andere Radierungen meist ganz kleinen Formates zugeschrieben. Bezeichnet ist nur der h. Joseph mit dem Jesusknaben. Der Tobias mit dem Engel (Nagler 2), ein Lieb-

Digitized by Google

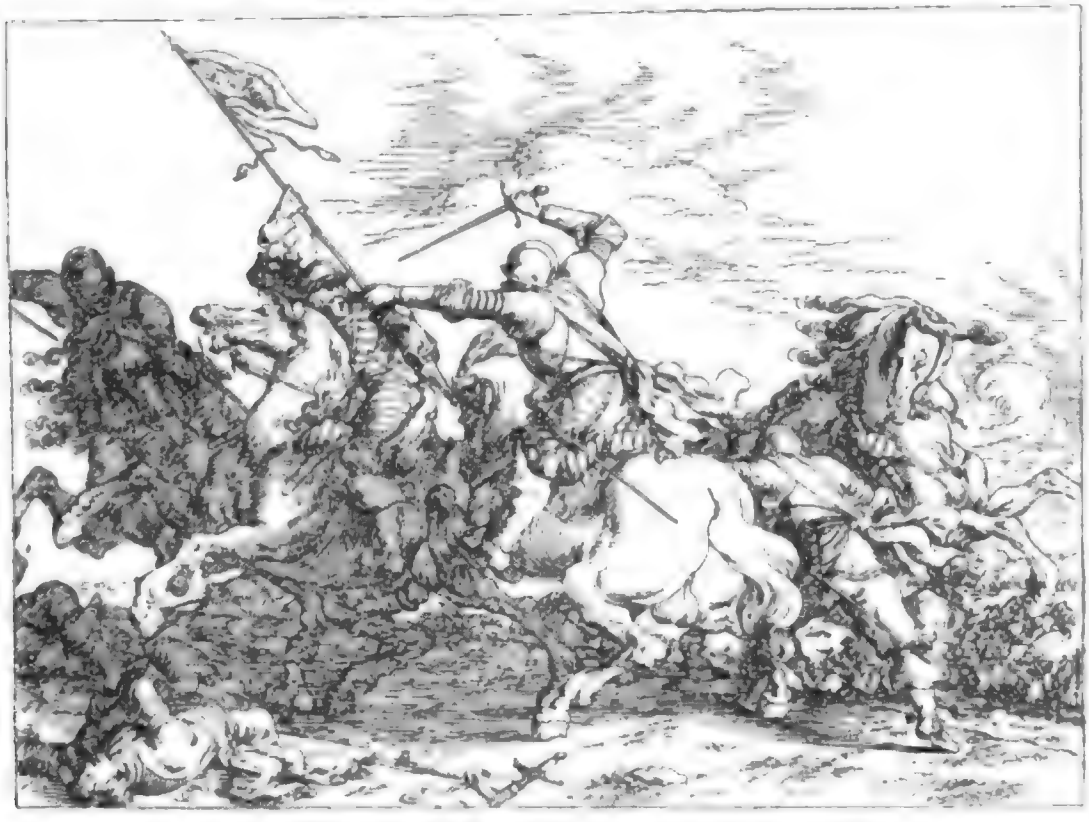
lingsthema des Malers, ist technisch ganz ähnlich wie der Pferdeknecht behandelt, aber matter und trockener und weniger farbig. Die andere Darstellung desselben Gegenstandes, in Höhenformat (Nagler 3) ist ganz überarbeitet. Höchst reizvoll sind die vier kleinen Blättchen mit arkadischen Landschaften, die von Satyrn und Nymphen bevölkert werden. Sie sind viel zarter und vertriebener ausgeführt als die vorher genannten Radierungen, viel geschlossener im Ton, meist aber nur ganz schwach geätzt, ohne Nacharbeit und ohne grosse Tiefe der Schatten. Trotzdem zeigen besonders der „flötende Satyr" und die „tanzende Nymphe" (s. Abb. S. 439), Landschaften von feinstem Helldunkel. Die zierliche Staffage ist mit grösster Kunst innig mit dem Hintergrunde verbunden, alle Einzelheiten höchst lebendig. Ohne Zweifel sind diese mythologischen Darstellungen später entstanden als jene grösseren, mehr skizzenhaften und gröberen Radierungen. Eine solche Durchsichtigkeit und Feinheit der Abstufungen im Baumschlag, diese äusserste Zartheit der fernen Gründe hat in der Radierung ausser Elsheimer nur noch Claude Lorrain zu erreichen vermocht.

Elsheimer steht auf seiner künstlerischen Höhe in Deutschland ganz allein. Weder können sein Lehrer Philipp Uffenbach in Frankfurt (gest. um 1639), der einige Blätter gut, aber in veralteter Manier radiert hat, oder gar Adam Griemer (Frankfurt, gest. 1640) als seine Vorgänger angesehen werden, noch ist unter der jüngeren Generation irgend einer als sein Schüler zu bezeichnen. Fast alle schwanken haltlos zwischen der Nachahmung der Italiener oder der Niederländer hin und her.

Der temperamentvolle Johann Wilhelm Baur (Strassburg um 1600—1642 Wien), ein Schüler des Strassburgers Friedrich Brentel (1580—1651) hat sich in Italien nach Callot und Della Bella ausgebildet und ist auch hauptsächlich dort tätig gewesen. Unter seinen Radierungen sind die Schlachten, die „capricci di varie battaglie" (1635, s. Abb.) die Trachtenbilder (1636) und 151 bizarre und theatralische Illustrationen zu Ovid die bekanntesten. Sein eigenes Talent zeigt sich am vorteilhaftesten in den lebendigen Gruppen der Kämpfenden und in den Landschaften. Ein Nachahmer Baurs war Melchior Küssel (1622—1683), der auch viele Kompositionen von ihm gestochen hat. Seine Bildnisse und seine biblischen Darstellungen, darunter miniaturartige Nachbildungen berühmter Gemälde zeichnen sich durch eine fliessende, weiche und schillernde Stechweise aus. In Rom empfing auch Franz Cleyn (gest. 1658), der dann in England für Tapetenfabriken arbeitete, seine Ausbildung. Aus den

Digitized by Google

Jahren 1645 und 1646 haben wir von ihm einige Folgen allegorischer Figuren, die in der Art Schiavones leicht und fein skizziert sind, und Ornamente mit Tierfiguren in der Art Fialettis. Ein bemerkenswert sicherer und freier Zeichner ist Jonas Umbach (1624—1700), der sich die Radierungen Renis, Cantarinis und Carpiones zum Vorbilde genommen zu haben scheint. Ausser Madonnen und Heiligen hat er auch italienische Landschaften mit Ruinen und einige



Johann Wilhelm Baur. Reiterkampf. Meyer 24. Wenig verkleinert.

hübsche mythologische Szenen mit scharfer Nadel sehr frisch radiert. Noch viele andere deutsche Künstler haben in Italien die Anregung zur Radierung empfangen, z. B. Joh. Franz Ermels aus Köln, Joh. Heinrich Schönfeld und Joh. Oswald Harms (Inventioni di ruini von 1677).

Fast noch stärker als die Reize der italienischen Kunst wirkt jetzt selbst auf die in Italien lebenden Deutschen die Anziehungskraft der niederländischen Meister. Im Stil der holländischen Radierer hat Hans Ulrich Frank (1603—1680 Augsburg) 21 Bilder aus dem Soldatenleben flüchtig und eckig

Digitized by Google

mit spitzer Nadel gestochen. Zu einem Grimmelshausen der bildenden Kunst gebrach es ihm aber an Talent. Aehnlich ist die Technik des Joh. Phillipp Lembke (1631—1713 Nürnberg, Stockholm). Volkstümliche Szenen in Ostades Art hat Matthias Scheits (Hamburg um 1640—1700) herausgegeben. Von allen deutschen Radierern hat sich Johann Heinrich Roos (1631—1685) den holländischen Vorbildern am meisten zu nähern verstanden. In Holland hat er sich bei Adriaen de Bye als Tiermaler ausgebildet und dann in Rom die Landschaft studiert. Aus diesen beiden Elementen setzt sich seine Kunst zusammen. In seinen 39 Radierungen ist die Landschaft nur der Hintergrund für die geschmackvoll angeordneten Gruppen von Rindern, Schafen und Ziegen, die er ausserordentlich naturgetreu mit feiner, sorgfältig zeichnender Nadel wiedergibt. Seine Arbeiten sind etwas kleinlich und hart in der Mache und dünn im Ton, trotz den oft kräftigen Tiefen der Schatten fehlt ihnen die Weichheit und Farbigkeit Berchems und Dujardins (s. Abb.). Eine eigentümliche Mischung von niederländischer mit italienischer Art zeigen die Felsenlandschaften des Joachim Franz Beich (München 1665—1748), die sich bald an Both oder Berchem, bald an Salvator Rosa oder Poussin anlehnen. Beiläufig mag noch Franz Ertinger (1640—1700) genannt sein, der nach Rubens und besonders nach Zeichnungen De Lafages radiert hat.

Die deutsche Eigenart der wenigen Radierer, die sich in dieser Zeit nicht ganz der Nachahmung fremder Vorbilder hingeben, besteht wesentlich in ihrem grossen Fleisse und in der technischen Sauberkeit der Arbeit. Ihrer nüchternen Auffassung entspricht die Vorliebe für das Lehrhafte, im besonderen für die topographische Schilderung. In dieser Hinsicht ist die Nachwelt dem Matthäus Merian für seine treuen Schilderungen der Städte und Landschaft allerdings zu Dank verpflichtet. Merian, der 1593 in Basel geboren ist, empfing seinen Unterricht in Zürich bei Dietrich Meyer (1572—1658), einem tüchtigen Maler und Radierer, kam dann in Nancy, wo er 1608 das Leichenbegängnis Carls VIII. zu stechen hatte, mit Callot in Berührung, hielt sich in Paris auf und siedelte sich schliesslich als Schwiegersohn des Kupferstechers Theodor de Bry in Frankfurt an. Hier führte er das De Bry'sche Verlagsgeschäft fort und hinterliess es nach seinem Tode im Jahre 1650 seinen Söhnen und Gehilfen Matthaeus d. J. und Kaspar.

Merians figürliche Kompositionen, die Bibelbilder, die Jagddarstellungen nach Tempesta, das Theatrum Europaeum, der Totentanz sind wenig bedeutend,

Digitized by Google

Gegner und die Anhänglichkeit und Widerspenstigkeit seiner Landsleute, welche ihn zu einem Gegenstande des Spottes machen, sind in dieser Karikatur vortrefflich ausgedrückt. Die Gruppe der Gegner ist ein Meisterstück der Komposition.

Caricatura contra Napoleon. Este es el verdadero Napoleon, el Napoleon de la Europa. Napoleon, el Napoleon de los reyes, el Napoleon de los pueblos, el Napoleon de todos los hombres, el que quiere ser el dueño del mundo, el que quiere ser el Napoleon de todos los hombres, el que quiere ser el Napoleon de todos los hombres.

barländer über 2000 Landkarten, Stadtpläne, Ansichten und dergleichen enthält. Die Ausführung ist natürlich sehr ungleich, meist handwerklich und im Detail schematisch, aber immer von grosser Sauberkeit, recht geschickt in der Perspektive und natürlich im Eindruck des Ganzen. Es sind Zeitbilder von stimmungsvoller Naivität, die den Reiz spiessbürgerlicher Selbstgefälligkeit besitzen. Merians Tochter Maria Sibylla hat sich durch ihre feinen Radierungen nach Blumen, Raupen und Insekten, die sie mit Sorgfalt sammelte und beobachtete, eine gewisse Berühmtheit erworben.

Seinen künstlerischen Weltruf hat von allen deutschen Radierern dieser Zeit ausser Elsheimer nur noch Wenzel Hollar bis in unsere Tage zu behaupten vermocht. Hollar ist 1607 in Prag geboren, hat seine Ausbildung durch Merian erhalten, dann mit seinem Gönner, dem Grafen Arundel in England und auf Reisen gelebt und ist in London 1677 gestorben. Der fleissige Mann hat an 3000, zwar fast durchgehends kleine, aber äusserst subtil ausgeführte Radierungen hinterlassen. Die Anregung Merians und die Anschauung auf seinen Reisen haben seinem Talente die Richtung auf die Schilderung der konkreten Wirklichkeit gegeben. An Phantasie scheint es ihm überhaupt gemangelt zu haben. Von seinen Reproduktionsstichen, die zum grossen Teil die Schätze der Sammlungen Arundels wiedergeben, sind die Radierungen nach Elsheimer die gelungensten. An malerischer Wirkung können sie sich aber nicht mit den Stichen Goudts messen. Während seines Aufenthaltes in Antwerpen hat Hollar auch einige Blätter für Van Dycks Ikonographie ausgeführt. Sie gehören aber keineswegs zu den besten Arbeiten dieser Sammlung, wie überhaupt seine Bildnisse weder sehr lebendig noch malerisch anziehend sind.

Hollars eigentümliche und grosse Vorzüge liegen in der technischen Meisterschaft der Stoffandeutung und vor allem in der treuen und feinen Darstellung landschaftlicher Ansichten. Ueberall, wo er sich aufhält, sucht er die Orte und die vornehmsten Gebäude, die hübschesten Landschaftsbilder in Zeichnungen und Radierungen festzuhalten (s. Abb.). Er legt dabei im Gegensatze zu Merian viel weniger auf das Topographische als auf das Landschaftliche Nachdruck. Der malerische, gegenständlich nebensächliche Vordergrund mit seiner Figurenstaffage wird stark betont, so dass die eigentliche Stadtansicht oft nur in schwachen Umrissen im Hintergrunde erscheint. Seine Auffassung ist ausserordentlich schlicht, ohne jedes Suchen nach Effekten. Die grosse Schärfe und Klarheit der feinen Linien gibt den Formen, besonders den

Digitized by Google

Umrissen, eine gewisse Härte, die aber der Landschaft einen eigenen Stimmungsreiz, den Eindruck friedlichster Ruhe in der Natur und im Leben der Menschen gibt. Der Reichtum an Details und die abwechslungsreiche Stimmung der Töne erhält das Interesse rege und führt das Auge des Beschauers bis in die mit äusserster Zartheit angedeuteten Fernen des Hintergrundes. Nur in den grossen Schattenflächen, die er nicht zu bemeistern weiss, wirkt Hollars Technik öfters trocken und nüchtern; er hat deshalb die grossen Dimensionen fast immer wohlweislich vermieden. In der Staffage scheint er von Jan van de Velde, den er auch mehrfach kopiert hat, beeinflusst, wie überhaupt seine Landschaften die Kenntnis der holländischen Meister voraussetzen.

Die Liebe des Naturfreundes und des Künstlers zur Detailbetrachtung führte Hollar auf seine vielbewunderten Virtuosenstückchen in täuschender Wiedergabe der Gewandung, wie sie in seinen Trachtenbildern vorliegen, von Muscheln, Schmetterlingen und besonders von Pelzwerk. In den drei Katzenköpfen und in den Muffen täuscht seine feine Nadel die spröde Elastizität der einzelnen Haare, die glänzende Weichheit der zusammenliegenden Massen, die die Oberfläche bilden, mit der höchsten technischen Vollendung hervor. Als Meister der graphischen Kleinkunst ist Hollar nur von wenigen erreicht worden.

Wenzel Hollar. Rheinlandschaft. Parthey 702.

Digitized by Google

Die Anfänge in Deutschland, in der Republik

Die Anfänge der Kinderbewegung in Deutschland sind eng mit dem Namen des sozialdemokratischen Politikers Gerhard Tile verbunden. Er gründete 1919 in Berlin-Neukölln die erste Kinderrepublik, die sich bald über ganz Deutschland ausbreitete. Tile war Mitglied der Spartakusgruppe und der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD), bis er 1928 aus der Partei ausgeschlossen wurde. Er war Mitglied des Reichstags und des Preußischen Landtags. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 wurde er verhaftet und in das Konzentrationslager Sachsenhausen gebracht, wo er 1944 starb.

Tile hatte die Idee, Kinder in Selbstverwaltung zu erziehen, nachdem er in Berlin-Neukölln eine Schule für Schwererziehbare geleitet hatte. Er wollte den Kindern eine Heimat geben, in der sie sich selbst verwalten und ihre Angelegenheiten selbst regeln können. Die Kinderrepublik Neukölln wurde in einem Gebäude in der Hermannstraße eingerichtet. Sie hatte eine Kinderregierung, ein Kinderparlament, ein Kindergericht und eine Kinderpolizei. Die Kinder wählten ihre Regierung und ihre Polizei selbst. Sie hatten ihre eigene Währung, die Kinderrepublik-Mark, und ihre eigene Zeitung, die Kinderrepublik-Zeitung. Die Kinderrepublik Neukölln war ein großer Erfolg. Sie wurde von Kindern aus ganz Deutschland besucht und inspirierte viele andere Kinderrepubliken.

Eine der bekanntesten Kinderrepubliken war die Kinderrepublik Montelino, die 1920 in Hamburg-Barmbek gegründet wurde. Sie wurde von dem Lehrer und Pädagogen Fritz Gansberg geleitet. Montelino hatte etwa 200 Kinder und Jugendliche. Sie hatte eine Kinderregierung, ein Kinderparlament und ein Kindergericht. Die Kinder wählten ihre Regierung und ihre Polizei selbst. Sie hatten ihre eigene Währung, die Montelino-Mark, und ihre eigene Zeitung, die Montelino-Zeitung. Montelino war ein großer Erfolg. Sie wurde von Kindern aus ganz Deutschland besucht und inspirierte viele andere Kinderrepubliken.

Eine weitere bekannte Kinderrepublik war die Kinderrepublik Freie Scholle, die 1921 in Berlin-Tegel gegründet wurde. Sie wurde von dem Lehrer und Pädagogen Otto Wolgast geleitet. Freie Scholle hatte etwa 150 Kinder und Jugendliche. Sie hatte eine Kinderregierung, ein Kinderparlament und ein Kindergericht. Die Kinder wählten ihre Regierung und ihre Polizei selbst. Sie hatten ihre eigene Währung, die Freie-Scholle-Mark, und ihre eigene Zeitung, die Freie-Scholle-Zeitung. Freie Scholle war ein großer Erfolg. Sie wurde von Kindern aus ganz Deutschland besucht und inspirierte viele andere Kinderrepubliken.

zeigt schon eine ganz bedeutende Fertigkeit des Künstlers in der Handhabung seiner Werkzeuge und einen guten Erfolg seiner Bestrebungen. 1643 folgt das Bildnis der Elenora Gonzaga, der Gemahlin Kaiser Ferdinands III., 1644 die Bildnisse Wilhelms von Oranien und seiner Gemahlin.

Neue Proben seiner Geschicklichkeit besitzen wir erst wieder aus dem Jahre 1654 in einem Bildnis Kaiser Ferdinands III. und in einer Darstellung des heiligen Bruno. Diese Stiche sind zum Teil nach Honthorst, zum Teil nach eigenen Zeichnungen des Künstlers hergestellt. Datiert ist dann nur noch die h. Familie nach Annibale Carracci von 1657; ein männliches Bildnis und ein h. Hieronymus tragen keine Jahreszahl. In den frühen Arbeiten Ludwigs von Siegen ist die Schabkunsttechnik noch sehr diskret verwendet, sie bildet nicht das alleinige Mittel der Formengebung, sondern ist noch mit Linienarbeit verbunden. Für die feineren Striche z. B. der Haare in der Amalie Elisabeth, in dem Spitzenkragen der Eleonora Gonzaga, im Hintergrunde der Bildnisse Wilhelms von Oranien und seiner Gattin und für andere Details ist noch der Stichel verwendet worden. Es handelt sich hier viel mehr um ein Hineinarbeiten der Schabkunst in die Schatten des auf hellem Grunde umrissenen Bildes als um ein Herausarbeiten der Lichter aus der Fläche. Er scheint also noch nicht die ganze Platte aufgerauht zu haben sondern nur die Schattenstellen, die er dann in das Licht hinein modellierte. Erst in seinen letzten Stichen von 1654 und 1657 sind die Platten vollständig aufgerauht und die ganze Zeichnung und Modellierung mit dem Schaber hergestellt.

Im Prinzip hat Siegen sein Verfahren also vollständig durchgeführt und die mit ihm erreichbaren malerischen Effekte klar angedeutet. Die künstlerischen Verdienste seiner Blätter sind nicht gering, können aber gegenüber der Bedeutung der Technik kaum in Betracht kommen. Siegen starb nach 1676.

Wie Ludwig von Siegen war auch der zweite Meister der Schabkunst kein berufsmässiger Künstler, sondern ein Mann des Schwertes, ein Talent auf den verschiedensten Gebieten der Technik. Prinz Rupprecht von der Pfalz, der Sohn des Winterkönigs, ist 1619 in Prag geboren, in Holland erzogen, hat sich als Feldherrr und Admiral vornehmlich im Dienste der englischen Könige bewährt und ist auch in England 1682 gestorben. Um 1654 traf der Prinz in Brüssel mit Ludwig von Siegen zusammen, der dem eifrigen Kunstdilettanten und Freunde sein bis dahin streng geheim gehaltenes Verfahren mitteilte. Prinz Rupprecht hat mehr als zehn Blätter mit grossem Geschick und

Digitized by Google

Verständnis ausgeführt, wenn auch ihr Ton etwas schwer und dick und unruhig ist. Die zart behandelten Platten nutzten sich so schnell ab, dass schon nach wenigen Abdrücken Unebenheiten und matte Stellen hervortraten. Prinz Rupprechts bestes Werk ist der Henker mit dem Haupte Johannis, der „grosse Henker", nach Ribera von 1638; aus demselben Jahre stammt ein Krieger nach einem Giorgione zugeschriebenen Gemälde, ein männliches Bildnis ist von 1657, der „kleine Henker" von 1662 (s. Abb.), die Magdalena nach Merian und andere Blätter sind undatiert.

Ausser Prinz Rupprecht scheint um dieselbe Zeit noch ein dritter Kunstliebhaber, der Mainzer Domherr Theodor Kaspar von Fürstenberg (1615—1675) mit Siegens Erfindung bekannt geworden zu sein. Er hat schon 1656 ein Bildnis des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich in Schabkunst ausgeführt. Hervorragend ist weder dies Bildnis noch das des Markgrafen Friedrich V. von Baden oder die Zingarella nach Correggio und das Haupt des Täufers, aber er handhabt die Technik schon mit grosser Sicherheit. Fürstenbergs Schüler waren Johann Friedrich von Elz, Domprobst von Trier (1632—1686) und Johann Jacob Kramer, beide ohne Bedeutung. Auch der Wiener Hofmaler Johann Thomas von Ypern hat früh die Technik kennen gelernt und sich mit einem Bildnis Tizians darin versucht.

Nach und nach, wenn auch langsam, verbreitete sich die Schabkunst in Deutschland, sie wurde aber hier fast durchgehends mit abschreckender Handwerksmässigkeit betrieben. Als Künstler verdienen nur sehr wenige von denen, die sich durch die Anfertigung von Bildnissen in dieser Manier ihr Brot zu verdienen suchten, überhaupt eine Erwähnung. In Mainz arbeitete Jodocus Bickart (1600—1672), in Köln und Kassel Hermann Heinrich Quita, in Augsburg Georg Andreas Wolfgang (1631—1716) und seine Söhne, Johann Friedrich Leonart (1633—1680), Johann Georg Bodenehr (1631—1704), Elias Christian Heiss (1660—1731); in Nürnberg Georg und Michael Fenitzer, Samuel Blesendorf in Berlin (1670—1706), Constantin Friedrich Blesendorf (um 1675—1754), Paul Multz, J. Alex Boener usw. Interessanter als diese Porträtstiche sind die Schabkunstblätter des Augsburger Schlachtenmalers Georg Philipp Rugendas (1666—1742), der sogar ein überlebensgrosses Bildnis Kaiser Karls VI. aus acht Platten in dieser Technik zusammenzusetzen unternahm. In

Digitized by Google

So schien Gott Vater mit der Tiara dargestellt bis auf Urb. VIII. Barberini, der ihn wieder ohne Tiara malen ließ.
Vgl. Ehrle, Geschichte der Peterskirche und d. Vatikans.

Gottvater, Fresko von Giovanni Lanfranco im Tiburio in Parma, ehemals in der Kuppel der Kirche S. Andrea della Valle in Rom, mit der Tiara bekleidet. Vgl. Ehrle, Geschichte der Peterskirche und d. Vatikans.

Im J.1797 ist unsere Hauptstadt zum Andenken an den Sieg über die Türken und Franzosen in Ruse (Rustschuk) in Ruse (Rustschuk) umbenannt worden. Ruse ist eine der bedeutendsten Handelsstädte in Bulgarien. Sie liegt am rechten Donauufer, gegenüber der rumänischen Stadt Giurgiu. Ruse ist Sitz des Bischofs der Diözese Ruse und Tscherwen.

Ruse, Donauufer

Ruse ist Hauptstadt des gleichnamigen Bezirks und Sitz der Bezirksverwaltung. Ruse ist Sitz des Bischofs der Diözese Ruse und Tscherwen.

Ruse ist eine der bedeutendsten Handelsstädte in Bulgarien. Sie liegt am rechten Donauufer, gegenüber der rumänischen Stadt Giurgiu. Ruse ist Sitz des Bischofs der Diözese Ruse und Tscherwen.

Ruse ist Hauptstadt des gleichnamigen Bezirks und Sitz der Bezirksverwaltung. Ruse ist Sitz des Bischofs der Diözese Ruse und Tscherwen.

Ruse ist eine der bedeutendsten Handelsstädte in Bulgarien. Sie liegt am rechten Donauufer, gegenüber der rumänischen Stadt Giurgiu. Ruse ist Sitz des Bischofs der Diözese Ruse und Tscherwen.

eifrig dem neuen Verfahren widmete. Er soll die Wiege (den Granierstahl) erfunden haben, durch die man dem Grunde ein gleichmässigeres und zarteres Korn zu geben imstande war. Blooteling hat eine Reihe von Jahren in England gelebt und dort Bildnisse nach Peter Lely in Schabkunst ausgeführt. Als sein bestes Werk gilt das Porträt des Duke of Monmouth. Blootelings Schüler war Jan Verkolje (Amsterdam 1650—1693) dessen Sohn Nicolas Verkolje (1673—1746) und Peter Schenk (1645—1715). Künstlerisch bedeutender sind die 25 Schabkunstblätter des Cornelis Dusart (1665—1704). Er behandelt hier volkstümlich humoristische Gegenstände im Geiste Ostades. Technisch zeigen seine Blätter einen grossen Fortschritt durch den helleren, angenehmeren Ton, durch das lebendigere und beweglichere Spiel des Lichtes.

Mit Dusard muss Jacob Gole (Amsterdam 1660 bis um 1730) in Beziehung gestanden haben. Er hat von Dusart unvollendet gelassene Platten fertig gestellt und auch Blätter von ihm herausgegeben. Gole hat nur 37 gestochene Blätter, dagegen beinahe 400 geschabte Stiche angefertigt, ist also ganz berufsmässiger Schabkünstler gewesen, während Dusart in dieser Technik nur wenig gearbeitet hat. Gole ist, wohl 1688 mit dem Prinzen von Oranien, in England gewesen und hat eine Reihe englischer Persönlichkeiten porträtiert. Daneben hat er zahlreiche Genredarstellungen nach Ostade, Teniers, Brouwer, Steen und anderen geschabt. Was er nach eigener Erfindung ausgeführt hat, besonders allegorische Szenen und Figuren in Modetracht, ist schwach gezeichnet. Seine Technik ist in ihren helleren Tönen der Dusarts verwandt. Schliesslich sind noch Jan van Somer (um 1645 bis nach 1700) und Cornelis Troost (1697—1750), der humoristische Sittenmaler, der 10 Blätter in Schwarzkunst selber ausgeführt hat, zu nennen.

Ihre glänzendsten Triumphe hat die Schabkunst in England gefeiert, wo sie geradezu eine nationale Kunst geworden ist. Sie ist die einzige unter den graphischen Künsten, in der England wirklich bedeutende, von keiner anderen Nation erreichte Leistungen aufzuweisen hat, und in der es zu einer führenden und lehrenden Stellung gelangt ist. Man würde sich gewiss verführen lassen, aus dieser Tatsache allgemeine, für den englischen Kunstsinn wenig schmeichelhafte Folgerungen zu ziehen, wenn nicht die schnelle und erfolgreiche Entwickelung dieser Technik mit dem imponierenden Aufschwung der englischen Malerei zusammenfiele. Nur im Gefolge der grossen englischen Maler, ausschliesslich als reproduzierende Kunst hat die Schab-

technik in England solche Bedeutung gewinnen können. Sie ist auch stets in ihren Diensten geblieben und hat es nie zu einer künstlerischen Selbständigkeit gebracht.

Die englische Malerei dieser Zeit verbindet in merkwürdiger Weise ein intensives Interesse am Gegenständlichen mit stärkstem Gefühl für das Malerische. Die Freude an der Linie, die besonders die italienische Renaissance beherrscht und die graphische Technik begünstigt hat, ist hier viel weniger stark entwickelt. Dem Stil der englischen Maler, der Van Dyck-Nachahmer Peter Lely und Gottfried Kneller, wie der nationalen grossen Meister Gainsborough, Reynolds, Romney u. a. konnte die Schabkunst, die keine Linie sondern nur weiche, zarte, malerisch vertriebene Töne gibt, am ehesten Genüge tun.

John Evelyn verdankt die Kenntnis des Schabkunstverfahrens dem Prinzen Rupprecht selber, dessen „kleinen Henker" er sogar in seiner „Sculptura", einer Geschichte der Kupferstecherkunst (1662), veröffentlichen durfte. Auch William Sherwin, der 1669 sein Bildnis König Karls II., das erste datierte englische Schabkunstblatt, dem Prinzen widmete, scheint mit ihm in persönlicher Beziehung gestanden zu haben. Einen Aufschwung nahm die Schabkunst in England jedoch erst, nachdem einige holländische Meister wie Gerard Valk, Nicolas Verkolje und vor allem Abraham Blooteling längere Zeit hier ihre Geschicklichkeit gezeigt hatten. Schon einige Platten von Francis Place (1647—1728) können, wie das Bildnis des Richard Tompson, zu den tüchtigeren Leistungen der Schabkunst gerechnet werden.

Einen bedeutenden Fortschritt bezeichnen die beiden Meister Isaac Beckett und John Smith. Isaac Beckett (1653—1719) ist der erste gewerbsmässige Mezzotinter Englands. Seine Arbeiten sind aber noch recht hart und unausgeglichen und besonders dürftig in der Zeichnung. Sie stehen ebenso wie die seiner Genossen R. Williams (tätig 1680—1700) und Robert White (1645—1704) hinter denen des Hauptmeisters dieser Epoche, Becketts Schüler John Smith (1652—1742) weit zurück. Smith hat sich besonders Gottfried Kneller angeschlossen, in dessen Hause er lebte, und nach dessen Bildnissen er nicht weniger als 138 Platten geschabt hat. In seinem Werke von gegen 400 Blättern nimmt das Bildnis die erste Stelle ein; er hat aber auch eine Reihe anderer Darstellungen z. B. Bilder Tizians reproduziert. Smith beherrscht die Form und zeichnet sich vor seinen Vorgängern dadurch aus, dass er dem Grunde schon einen gleichmässigen und zarten Ton zu geben und durch die Gegen-

Digitized by Google

überstellung der Lichter und der sammetartigen Schatten glänzende Töne zu erzielen versteht. Seine Arbeiten sind aber sehr verschieden in der Qualität, die geschabten Bildnisse öfter noch von gestochenen Einfassungen umrahmt.

Neben Smith erscheinen auch seine Rivalen John Simon (um 1675—1751), der ebenfalls viel nach Kneller arbeitete, und George White (tätig 1714—1731) wesentlich schwächer. White versuchte die Zeichnung vorzuradieren und die Augensterne mit dem Stichel zu vertiefen, hat aber durch diese dem Charakter der Schabkunst widersprechenden Notbehelfe den Eindruck seiner Arbeiten nur geschädigt. Von Smith ist auch John Faber d. j. beeinflusst. Seine ungefähr 500 Platten sind höchst sorgfältig und gewissenhaft durchgearbeitet und vorzüglich in der Stoffbehandlung. Besonders berühmt sind seine Hampton-Court-beauties nach Kneller.

Auf diese Zeit der ersten berufsmässigen englischen Schabkünstler folgt die Periode der irischen Meister, die Zeit um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts, in der es merkwürdiger Weise fast ausschliesslich Irländer sind, die die Schabkunst mit Erfolg pflegen und fördern. Der bedeutendste von ihnen, der erste und beste Interpret der Kunst Johsua Reynolds' ist James Mac Ardell (Dublin 1729 — 1765 London). Seine ersten Platten nach Reynolds, die Bildnisse des Earl und der Countess of Kildare, gab er 1754 heraus. Er hat auch nach Hudson, Reynolds' Lehrer und nach Gainsborough, Van Dyck, Rembrandt, Murillo und anderen Meistern Schabkunstblätter ausgeführt. Seine Kunst, die mit der Blüte der englischen Malerei zusammenfällt, bezeichnet einen Höhepunkt in der Entwickelung der Schabtechnik. Das Korn seiner Platten ist noch fest und deutlich, aber doch von der grössten Geschlossenheit und Weichheit des Tones und die Uebergänge von vollendeter Zartheit. In der maassvollen Feinheit der Auffassung und in der Eleganz der Zeichnung wird er kaum von einem anderen Meister seiner Kunst übertroffen (s. Abb.).

Mac Ardells Mitschüler Richard Houston (geb. in Dublin um 1721) und Richard Purcell (geb. in Dublin, tätig etwa 1755—1765), die sich sogar viel mit dem Kopieren von gesuchten Blättern abgeben mussten, sind weniger bedeutend. Vorzüglicher sind die Arbeiten von Edward Fisher (Irland 1730, tätig 1758—1781), einem Schüler oder Nachahmer Mac Ardells. Besonders berühmt ist sein Blatt, Garrick zwischen Tragödie und Komödie nach Reynolds. Auf gleicher Höhe stehen die Leistungen dreier anderer irischer Künstler, des John Dixon (um 1765), von dem „Garrick als Richard III"

Digitized by Google

besonders bekannt ist, dann des James Watson (um 1740 bis um 1790), von dem 200 Blätter, darunter 60 nach Reynolds aufgeführt werden, endlich die des Thomas Frye (Dublin 1710), der nur wenige Blätter in den letzten Jahren seines Lebens, 1760—1762, mit grosser Meisterschaft ausgeführt hat.

Die letzten Jahrzehnte des XVIII. Jahrhunderts bezeichnet man gern als die „grosse Periode" der Schabkunst. Einer eigentlichen Entwickelung, das heisst einer Erweiterung und freien Umgestaltung der formbildenden Elemente zu neuen Ausdrucksmitteln, war diese Kunst ihrer Natur nach nicht fähig. Das System war mit der Erfindung ein für alle mal gegeben und liess nur eine Vervollkommnung in sich, nur eine Steigerung, keine Veränderung seiner künstlerischen Wirkungen zu. Die Granierung konnte feiner und dichter hergestellt, die Gegensätze von Licht und Schatten verstärkt, die Uebergänge noch zarter gemacht werden; man konnte mit dem Schaber den Pinselstrichen folgen, und endlich auch durch den warmen bräunlichschwarzen oder heller rötlichbraunen Ton der Druckerfarbe den Abdruck der Wirkung des Originalgemäldes noch mehr zu nähern versuchen. Es sind wesentlich solche Finessen der Technik, solche Raffinements in der Wiedergabe des Stofflichen, durch die die neue Generation der englischen Schabkünstler die künstlerische Meisterschaft ihrer Vorgänger zu überbieten vermag. Man sucht nun z. B. den Eindruck der Aquarellmalerei, deren lichte, vertriebene Farben dem englischen Geschmack ausserordentlich zusagten, durch Flüssigkeit und Leichtigkeit der Töne und der technischen Behandlung nachzuahmen. Die malerische Prätension der Schabkunst stellt gerade bei der Reproduktion von Gemälden, die sie sich fast ausschliesslich zu Vorbildern wählt, an das Feingefühl des Künstlers, an seine Sicherheit in der Abschätzung der Farbenwerte die höchsten Anforderungen. In der Tat haben die besten Blätter in guten frühen Abdrücken, die den sammetartigen Glanz der Tiefen und alle Feinheiten der hellen Schatten in voller Frische bewahrt haben, eine im höchsten Grade malerisch dekorative Wirkung und rechtfertigen die hohe Schätzung, die solche Drucke besonders in England geniessen. Die Individualitäten der einzelnen Künstler sind sehr schwer zu bestimmen und kaum mit wenigen Worten zu charakterisieren. Wir können uns hier mit einer kurzen Aufzählung der bedeutendsten begnügen.

John Watt (tätig 1770—1786) kann mit seinem vorzüglichen Bildnis des Giuseppe Baretti nach Reynolds an erster Stelle genannt werden. William Pether ist besonders als Interpret Rembrandts und des Joseph Wright geschätzt.

Digitized by Google

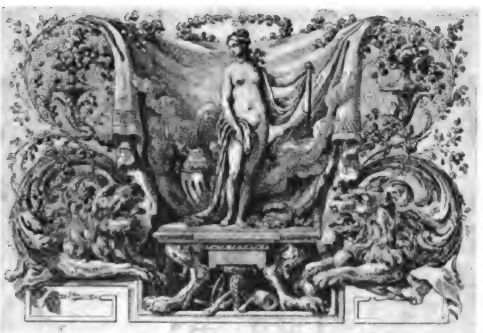
Mary Lady Chudleigh. From a picture in the possession of Lord Lisle at Penshurst.

Zu den bekanntesten englischen Schabkünstlern gehören Valentine Green (1739—1813), unter dessen etwa 400 Platten Frauengestalten und das Garrickbildnis nach Gainsborough besonders gerühmt werden, und Richard Earlom (1743—1822), der sich durch die Nachbildung von Claude Lorrains „Liber Veritatis" besonders verdient gemacht hat. Earloms glänzendste Leistungen sind jedoch seine Landschaften nach Hobbema, die Blumenstücke und Stillleben nach Huysum, De Heem und Snyders. Vor anderen vortrefflichen Künstlern wie Thomas Watson, William Dickinson (1746—1823), Robert Dunkarton (1744—1811), dem vorzüglichen Tierdarsteller John Murphy (tätig 1780—1809), Greens Schüler James Walker, John Jones (1745—1797), dem Kinderdarsteller John Dean, William Daughty, Charles Turner, William Ward soll nur noch John Raphael Smith (Derby 1732—1802) hervorgehoben werden. Er kann wohl als der glänzendste Techniker der Schabkunst angesehen werden. Keiner beherrscht so vollkommen die Mittel dieser Kunst, keiner weiss mit aller Natürlichkeit und Kraft der Formen, mit der grössten Brillanz der Farbentöne eine solche zarte Dichtigkeit der Schatten zu verbinden. Smith kommt ohne Frage dem Ideal, das den englischen Schabkünstlern vorschwebte, nicht nur technisch, sondern auch in der reizvoll anmutigen Auffassung seiner Vorlagen am nächsten. Wie andere Meister der Schabkunst hat auch Smith einzelne Platten mit verschiedenen Farben gedruckt und damit die zartesten, pastell- oder aquarellartigen Töne, oft einen fast hauchartigen Farbenauftrag hervorzubringen gewusst, allerdings nicht immer ohne geschickte Benutzung des Pinsels.

Im XIX. Jahrhundert hält sich die Kunst des Mezzotinto nicht mehr auf gleicher Höhe, obwohl es weder an lebhaftestem Interesse von seiten des Publikums noch an tüchtigen Künstlern mangelt. Smith's Schüler John Young, Ch. Howard Hodges, William Ward, Morlands Schwager und der eifrigste Stecher seiner Gemälde, James Ward, William Say, Samuel Cousins und viele andere setzen die gute Tradition fort, können aber den Verfall nicht aufhalten. Die Mischung der Schabtechnik mit Aetzung, Stichel, Rouletten- und Punzenarbeit und dann auch die Verwendung von Stahlplatten, durch die man eine grössere Anzahl von Abdrücken erzielen konnte, haben sehr ungünstig auf die künstlerische Behandlung dieser Technik eingewirkt und ihren Uebergang zu mehr handwerksmässigem Betriebe gefördert.

Digitized by Google

DAS ACHTZEHNTE JAHRHUNDERT



Pierre-Philippe Choffard. Vignette aus Ovids Metamorphosen. Paris 1769.

DER KUPFERSTICH IN FRANKREICH.

DAS XVIII. Jahrhundert könnte man wohl das französische Jahrhundert nennen, so vollkommen beherrscht Frankreich das geistige wie das künstlerische Leben dieser Zeit. Es übt sein Regiment mit Milde und mit heiterer Grazie aus. Auf die Zeit des Strebens und des Erwerbens war in Frankreich die Zeit des Geniessens gefolgt. Die anerkannte Macht brauchte nicht mehr wie die aufstrebende sich mit steifem Pomp zu umgeben und sich überall den Zwang grosser Posen und ernster Mienen aufzuerlegen. Die echt französische Heiterkeit und Lebenslust, die sich immer in anmutigen Formen hält, kommt erst jetzt, nachdem man sich im Zeitalter Ludwigs XIV. an der hochtragischen Darstellung der grossen Momente der Sage und Geschichte genüge getan hatte, auch in der Kunst zu ihrem Rechte. Statt Ehre und Macht werden Lust und Freude die Ideale dieser Zeit. Aus der Solennität der grossen Staatsaktionen führt die Kunst in die Intimität des Privatlebens, der hochtönenden Rhetorik der grossen Gelegenheiten zieht sie nun den

Digitized by Google

graziösen Plauderton des Salons vor. Sie schildert die „Gesellschaft", die sich jetzt zur zentralen Macht entwickelt, zunächst, bis zur Revolution, aber nur ihre glänzenden Formen und den äusseren Schein ihres Lebens.

Nur was froh und sonnig, was schön und festlich ist, nimmt der Künstler aus der Wirklichkeit mit sich in das neue Reich der Freude, das sich seine Phantasie aus der alten Fabel und aus der neuen Poesie und Komödie luftig zusammenbaut. Die französische Malerei des XVIII. Jahrhunderts ist, auch als dekorative Kunst, im wesentlichen eine poetische Illustrationskunst, sie nährt sich von den poetischen Vorstellungen der Dichtungen, die ihrem Geschmacke zusagen. Auch unter den Reproduktionen der Gemälde fehlt fast nie die poetische Paraphrase des Inhaltes.

Schnell und freudig folgen die Graphiker den Malern in das neue Gebiet, das sie bald fast ganz in Besitz nehmen. So ganz entspricht dieser heiter wortreiche Erzählerton dem Stil der vervielfältigenden Künste, dass die Maler selber zu Graphikern werden, und ihre Werke, auch wenn sie ursprünglich als Gemälde ausgeführt worden sind, oft doch eher als Illustrationsstiche erfunden zu sein scheinen. Die neue Illustrationsmalerei schafft einen neuen Stil der Kupferstichreproduktion, der sich unter ihrem Einfluss aus der vorzüglich durchgebildeten Grabsticheltechnik des XVII. Jahrhunderts entwickelt, aber der Radierung einen bedeutenden Anteil an der Arbeit einräumt.

Die lineare Grabstichelkunst, die sich vornehmlich im Porträtstich betätigt, bleibt als solche von dieser Umwandelung fast unberührt. Sie setzt ihre Arbeit im neuen Jahrhundert unbeirrt fort und bildet den Linienstich zur höchsten technischen Virtuosität aus. Paris wird nun die hohe Schule der Kupferstecherkunst, der Mittelpunkt des ganzen europäischen Kunstbetriebes und Kunsthandels. In erster Reihe ist es die Familie der Drevet, aus der die führenden Meister der Grabstichelkunst hervorgehen. Pierre Drevet (1663—1738) ist ein Schüler Germain und Gérard Audrans, er schliesst sich aber technisch viel mehr an Nanteuil an. Wie seine ganze Schule arbeitet er ausschliesslich mit dem Grabstichel, den er mit der höchsten Sicherheit und Exaktheit führt. Die glänzende Technik seiner Vorgänger vermag er zu den erstaunlichsten malerischen Effekten zu steigern. Besonders in der Darstellung des Stofflichen weiss er der Linie die grösste Ausdrucksfähigkeit abzugewinnen. Die Weichheit des Fleisches, die Wolligkeit der gepuderten Perrücke, die Biegsamkeit der feinen Leinenstoffe und -spitzen, den starren Glanz der Brokat-

Digitized by Google

stickerei, schillernde Seidenstoffe und weiche, tieffarbige Sammetgewänder täuscht er durch eine unendliche Mannigfaltigkeit von Linienformungen und -verbindungen dem Beschauer vor. Freilich schadet die Vordringlichkeit der kostbaren, überreich drapierten Gewandung, der ganze Pomp der Inszenierung dem Ausdrucke der geistigen Persönlichkeit der Dargestellten. Drevet folgt hierin aber nur seinen Vorbildern. Hyacinthe Rigaud und Nicolas de Largillière, nach deren Gemälden er und seine Schüler hauptsächlich gestochen

Pierre Imbert Drevet. Bildnis der Herzogin von Orléans.

haben, sind die bedeutendsten und charakteristischsten Vertreter dieser Richtung der französischen Porträtkunst, die mehr auf die theatralische Wirkung der Erscheinung, auf die vertriebene Malweise und auf reiche Ausgestaltung der Umgebung als auf eindringende Charakteristik bedacht ist. Das Bildnis des Robert de Cotte nach Rigaud, das des Jean Forest nach Largillière und das des Ministers Colbert gehören zu Drevets vorzüglichsten Arbeiten.

Pierre Imbert Drevet, Pierres Sohn (Paris 1697—1739) steht seinem Vater an Meisterschaft keineswegs nach. Sein Bildnis Bossuets in ganzer Figur

nach Rigaud (1723) gilt als eines der Hauptmeisterstücke französischer Stecherkunst. Kaum weniger vollendet sind die Bildnisse des Kardinals Dubois, der Adrienne Lecouvreur nach Coypel oder die Blätter kleinen Formates, wie die ausserordentlich zarte Darstellung des Bischofs Fressan vor der Madonna knieend (1718) und das Brustbild der Herzogin von Orléans (s. Abb.). Pierres Neffe Claude Drevet (1705—1781) arbeitet in derselben Weise wie sein Oheim und sein Vetter, wenn auch nicht mit der gleichen Meisterschaft, François Chéreau (1680—1729), ein Schüler Gérard Audrans, Louis Desplaces (1682—1739) und andere verfolgen die gleichen Bestrebungen.

Unter den zahlreichen Schülern der Drevet steht Jean Daullé (1703—1763) obenan. Sein Stich nach Rigauds Selbstbildnis (1741) ist seiner Meister würdig. Er hat ausser anderen Bildnissen, wie denen Mariettes, Maupertuis' und J. B. Rousseaus auch Gemälde von Metsu, Teniers, Boucher u. a. gestochen. Jacques Chérau (1664—1776), François' Bruder, Nicolas Dupuis, Nicolas de Larmessin (1684—1755), Bernard Lépicié (1699—1755) und sein Schüler Jean-Joseph Baléchou (1719—1764), Daullés Schüler Jacques-Firmin Beauvarlet (1731—1797) sind ebenfalls vorzügliche Künstler dieser Richtung. Sie verfallen aber, wo sie nicht durch ihre malerischen Vorbilder zu einer freieren, farbigeren Behandlung und zur Verwendung der Radierung angeregt werden, schon mehr oder weniger stark in eine metallische Glätte der Modellierung und in eine unmalerische, akademisch gebundene Linienführung.

Nur durch die Verkleinerung des Maassstabes der Darstellung und der Linienbildungen haben einzelne Künstler mit dieser auf das feinste detaillierenden und die Töne zart verschmelzenden Technik kleine Bildnisstiche von ganz miniaturartiger Wirkung auszuführen verstanden. Schon im XVI. Jahrhundert hatten z. B. die Wierix in kleinen Bildnissen (s. Abb. S. 319) mit der leuchtenden und vertriebenen Malerei der Miniaturen zu wetteifern gesucht, und auch P. J. Drevet hat einige kleine Stiche in feinster Arbeit ausgeführt. Nun wird aber diese Gattung des gestochenen Miniaturporträts geradezu als eine Spezialität ausgebildet. Der geschickteste dieser Miniaturstecher ist Etienne Ficquet (1719—1794), der in seinen besten Arbeiten, wie dem Lafontaine (s. Abb.), Corneille, Fénelon, J. B. Rousseau, den Aquarell- und Tuschtönen ähnliche Effekte durch enge Grabstichelarbeit von mikroskopischer Feinheit erzielt. „Ein Aetzstrich wäre hier wie ein Wollfaden im feinsten Seidengewebe."

Digitized by Google

Von ähnlicher Vorzüglichkeit sind einzelne der gelungensten Werke von Pierre Savart, Charles Etienne Gaucher und Louis Jacques Cathelin. Auch Noël Le Mire und Augustin de St. Aubin haben einige kleine Bildnisse in diesem Miniaturstil gestochen. Der Kunstdilettant Jean Bapt. Grateloup hat dann die zart verschmolzenen Tuschtöne dieser Bildnisse, aber nicht ihre kraftvoll plastische und farbige Wirkung mit Hilfe der Lavismanier leichter zu Wege gebracht. Man suchte den miniaturartigen Eindruck solcher Bildnisse oft dadurch noch zu steigern, dass man sie mit ornamentalen und figürlichen Umrahmungen in freier, heller Radierung umgab.

Etienne Picquet. Bildnis Lafontaines. Faucheux 62.

Auf der schiefen Ebene technischer Einseitigkeit hat Georg Wille (Giessen 1715 bis 1807 Paris), der sich in Paris ausgebildet hat und dort ständig tätig gewesen ist, einen verhängnisvollen Schritt weiter getan. Die tadellose Exaktheit und Sauberkeit seiner Zeichnung und Modellierung, die höchste Regelmässigkeit in der Anordnung und Ausführung der Taillen, sein grosses Geschick in der Wiedergabe der Lichtreflexe auf den einzelnen Gegenständen haben ihm die enthusiastische Bewunderung seiner Zeitgenossen eingetragen. Er ist der berühmteste und gesuchteste Lehrer der Grabstichelkunst gewesen, aber durch die einseitig technische Ausbildung seiner zahlreichen französischen und ausländischen Schüler an dem bald eintretenden Verfall der Kupferstechkunst mit-

Digitized by Google

schuldig geworden. Der systematischen Gleichmässigkeit der Strichbildung wird die Lebendigkeit der Form geopfert und durch den Schematismus der Taillenführung, die Aequidistanz der Linien, allem Raffinement zum Trotz eine trockene, metallische Wirkung hervorgebracht. Wille hat mit Vorliebe Gemälde von Netscher, Mieris, Dow und Terburg gestochen, deren äusserst glatte und vertriebene, stoffnachahmende Malweise seinen stecherischen Neigungen am meisten entgegenkam. Auch von Chr. W. E. Dietrich hat er eine Reihe von Bildern reproduziert. Zu seinen vorzüglichsten Arbeiten gehören seine Bildnisse, z. B. das grösste von den dreien, die er von Friedrich dem Grossen nach Antoine Pesne gestochen hat, und das der Marguerite Elisabeth de Largillière.

Die französischen Grabstichelkünstler der Willeschen Richtung, selbst seine persönlichen Schüler, verstehen eigentlich meist noch eher als der Meister, den malerischen Anforderungen ihrer Vorlagen gerecht zu werden und das Netz der regelmässigen Taillen weniger störend hervortreten zu lassen. Jean Massards (1749—1822) Arbeiten, z. B. sein „zerbrochener Krug" nach Greuze und sein Bildnis des Nicolas de Livry nach Toqué, erinnern in ihrer weicheren, freieren Behandlung mehr an die älteren Meister, wie Drevet. Auch Willes vorzüglichster Schüler Charles Clément Bervic (eigentlich Balvay) (1756—1822) sucht wenigstens die Hintergründe durch belebtere und mannigfaltigere Strichführung malerischer und kontrastreicher auszugestalten. Seine Fleischbehandlung ist dagegen ganz linear, oft fast unerträglich kalligraphisch trocken. Ein Beispiel dieses Gegensatzes in der Behandlung der Figuren und der Gründe bietet die „Unschuld" nach Merimee. Einheitlicher, aber auch schematischer führt er seine prächtigen Bildnisse durch, unter denen besonders das grosse von Ludwig XVI. in ganzer Figur nach Callet hervorragt.

Es ist charakteristisch, dass sich die Stecher dieser Richtung wieder der Reproduktion der antiken und der klassischen Renaissancewerke, besonders Raffaels, zuwenden. Bervic sticht z. B. die Laokoongruppe und Raffaels Johannes den Täufer. Die Betonung der Linie erleichtert die Rückkehr zum antikisierenden Klassizismus, zu dem die Strömung um die Wende des Jahrhunderts führte, und der nun lange herrschend bleibt. Zu Bervics Schülern gehören unter anderen der Correggiostecher Paolo Toschi aus Parma, J. B. Raphael Urbin Massard, Jeans Sohn (1775—1849). Willes Schüler Pierre Alexandre Tardieu (1756—1844) und dessen Schüler Auguste Boucher-Desnoyers (1779—1857), der besonders durch sein Bildnis

Digitized by Google

Napoleons nach Gérard bekannt geworden ist, mögen die Reihe dieser Klassizisten des Grabstichels schliessen.

Es sind nur wenige unter der grossen Schar der französischen Kupferstecher dieser Zeit, die der strengen klassischen Grabstichelkunst ganz treu bleiben und die Tradition aufrecht erhalten. Die Mehrzahl lenkt, manche wenigstens in einem Teile ihrer Werke, von der alten Heerstrasse des akademischen Klassizismus in die anmutigen und lauschigen Lustpfade der Modemalerei ein, der die Zukunft zu gehören schien, und die jedenfalls den Beifall der Mitwelt in reichstem Masse genoss. Der Geist der Zeit und ihre Wünsche finden in der Tat auch nicht in den antikisierenden Allegorien und in den repräsentativen Porträts der Akademiker ihren Ausdruck sondern vielmehr in den „fêtes galantes", den erotischen Schäferszenen ohne bestimmten Inhalt und in der leichten, graziösen Ornamentik der Boudoirkünstler. Die leichtfertigen, übermütigen Einfälle des Rokoko vertreiben die schwerfälligen, ernst abgewogenen Gedanken des Barock.

Antoine Watteau ist der erste, der der Lebenslust und Sinnenfreude der französischen Gesellschaft die künstlerische Rechtfertigung gibt. Obwohl nicht Franzose von Geburt — er ist 1684 in Valenciennes geboren und 1721 bei Paris gestorben — obwohl selber körperlich schwächlich und melancholischen Geblüts, trifft er doch wie kein zweiter den echt französischen Ton erotischen Getändels, der hors d'oeuvre der Liebe. Er giesst über seine Darstellungen aus dem Leben der vornehmen Gesellschaft den verklärenden Schimmer der Poesie. Nicht wie die Akademiker lässt er die Menschen als antike Götter oder Göttinnen erscheinen; halb wirklich, halb idealisiert in Tracht und Wesen bewegen sie sich als Schäfer und Schäferinnen in ungezwungenem Liebesverkehr, in selbstvergessendem Wohlgefühl in arkadischen Gefilden. Es sind Wirklichkeiten, oft sogar bestimmte Szenen aus Komödien, die er darstellt, aber so verwoben mit poetischen Vorstellungen, so durchleuchtet von Sonnenlicht, so voll heiterer Ruhe in der Natur, dass der flüchtige Augenblick wie im Märchen als der erträumte Zustand dauernder Glückseligkeit erscheint. Es ist die Stimmung des „chanson d'amour", die im Gegensatz zum epischen oder tragischen Charakter der akademischen Kunst hier vorherrscht. Die vornehme, ritterliche Zurückhaltung, die seine Herren und Damen in der Hirten- oder Theaterverkleidung auch im intimen Verkehr im Freien bewahren, scheint sein in Wirklichkeit zur Enthaltsamkeit wenig geneigtes Publikum besonders entzückt zu haben.

Digitized by Google

Wunderbar weiss Watteau die grazilen Formen seiner Gestalten, die kokett leichten Gewänder, ihre hellen, schimmernden Farbentöne und vor allem die lichterfüllte, duftige Landschaft für die poetische Stimmung zu verwerten. Auch die kleinen Dimensionen der Bilder und der Figuren entsprechen ganz dem graziös spielenden Charakter seiner Kunst. Watteau ist in seiner Auffassung und besonders in Malweise und Kolorit sehr stark durch die vlämischen Meister, vor allem durch Rubens, beeinflusst. In Paris war sein Lehrer der Theaterdekorationsmaler Claude Gillot, der uns nur noch durch eine Reihe von Radierungen bekannt ist. Später ist der intime Verkehr mit Kunstkennern und Lebenskünstlern wie Mariette, Crozat, Caylus, Gersaint und seinem treuesten Freunde und Verehrer Julienne für seine Kunst von Bedeutung geworden.

Die graziöse, galante Kunst Watteaus, die schon durch den Reiz des Gegenständlichen und durch ihren Erfolg zur graphischen Nachbildung einlud, forderte vom Kupferstich ganz neue Raffinements in der Zeichnung und in der Kontrastierung der Tonwerte. Wie weit Watteau selber unmittelbar bei der Reproduktion seiner Werke beteiligt gewesen sei, ist schwer zu bestimmen. Er hat mehrere Modefiguren und einige grössere Darstellungen, wie die „troupe italienne" radiert, die dann von Stechern wie Simoneau oder Thomassin mit dem Grabstichel retuschiert wurden. Sie sind, wenn auch als Arbeit mit dem weichen Fluss der leicht schwingenden Linien und ihrem hellen Ton geistvoll und originell, doch für die Ausbildung des Watteaustils im Kupferstich offenbar weniger bedeutungsvoll als seine Feder- und Stiftzeichnungen und als die unmittelbar hinreissende Wirkung seiner Gemälde. Die Herausgabe der Stiche nach seinen Werken in einer Sammlung von 795 Blättern der besten Künstler besorgte Julienne erst nach des Meisters Tode 1734.

Die ersten Watteaustecher, wie Benoit II Audran, Gérards Neffe (1700—1772), Nicolas Henri Tardieu (1674—1749), Louis Desplaces (1682—1739), Henri Simon Thomassin fils (1688—1741) gehen von Gérard Audrans Technik aus, dessen direkte Schüler sie zum Teil sind. Sie suchen nun aber der klaren, regelmässigen Linienführung Gerard Audrans eine grössere Freiheit, mehr Reichtum an Tönen und Accenten zu geben. Sie beschränken sich wesentlich auf die freie, in Flecken von einfachen und gekreuzten Lagen schattierende Radierung und retuschieren mit dem Stichel nur die tiefen Schatten und die ganz zarten Uebergänge. Die hellen, nur durch Punkte zart modellierten Fleischtöne, die unruhig flimmernden Lichtstreifen auf

Digitized by Google

den Gewändern, die duftig durchsichtigen Schatten der Landschaft bilden einen feinen hellsilbrigen Gesamtton mit reizvollen Schattenkontrasten, der der lichten und zarten, nervös accentuierenden Farbengebung Watteaus oft ausserordentlich nahe zu kommen vermag. Die Vorliebe für ganz helle, leuchtende Farben, für blau, rosa und, besonders in der Innendekoration, für weiss mit Gold bestimmt den koloristischen Charakter der französischen Kunst seit Watteau. Alle Stoffe sind hell und bunt geblümt, selbst Haar und Gesicht werden weiss gepudert. Auch der Kupferstich folgt diesem Streben nach hellen, glitzernden Tönen.

Die Geschicklichkeit der Stecher, die sich vorher meist mit der Wiedergabe von Gemälden alter italienischer Meister, Le Bruns und Coypels beschäftigt hatten, sich in den leichten, malerischen Stil Watteaus einzuleben, ist bewunderungswürdig. Man sieht wohl, dass ihre Neigungen sie zu den neuen Idealen hinzogen. Besonders vorzügliche Werke sind Tardieus Stiche „die Einschiffung nach Cythera" (Goncourt 128, s. Abb.), Watteau und Julienne im Walde (G. 14), die „Champs-Elisees" (G. 116) und andere oder Benoit Audrans „amusements champétres" (G. 104), „danse paysane" (G. 125), „l'enchanteur" (G. 130), „Mezetin" (G. 86), „Finette" (G. 83). Pierre Aveline (1697 bis 1760), der die nackten Figuren fast ausschliesslich mit Punkten modelliert, hat unter anderem das berühmte Ladenschild Gersaints (G. 95) und die „charmes de la vie" (G. 117) in glänzender Technik wiedergegeben. Laurent Cars (1702—1771) benutzt in seiner „escorte d'equipages" (G. 56) den Grabstichel fast nur noch, um auf die hellen Töne der Aetzung fein pointierende Drucker, wie sie in Watteaus Zeichnungen charakteristisch sind, aufzusetzen.

Andere, meist schwächere Stecher bleiben, besonders in grösseren Figuren, noch bei dem alten Dorignyschen und Audranschen System der weiten, gebogenen und gekreuzten Taillen, die hier fast immer tot wirken, stehen. Jean Michel Liotard (1702—1760) aus Genf, der in Venedig nach Sebastiano Ricci gestochen hat, benutzt in seinen „comédiens français" (G. 64), in seiner „conversation" (G. 123) und in anderen Blättern mit Vorliebe Effekte der Rubensschen Technik, während sein Bruder, der Pastellmaler Jean Etienne Liotard (1702—1789) in dem komischen Bilde „le chat malade" (G. 93) eine besonders freie und breite, flockige Radiertechnik mit Glück verwendet. Vorzügliche Reproduktionen Watteauscher Gemälde sind unter anderen die „comédiens italiens" (G. 68), „l'amour paisible" (G. 102), „l'accord parfait" (G. 97) von Bernard Baron (um 1700—1766), „l'île de Cythère" (G. 140)

Digitized by Google

und „l'accordée de village" (G. 98) von Nicolas Larmessin fils (1684—1755), die „leçon d'amour" (G. 144) und „l'occupation selon l'âge" (G, 82) von Charles Dupuis (1685—1742), Antoine de la Roque (G. 17) von Bernard Lépicié (1698—1753), „l'indifférent" (G. 94) und „les plaisirs du bal" (G.155) von Louis Gérard Scotin (1690 bis nach 1745).

Die Blätter Jean Moyreaus (1691—1762), der vornehmlich als Stecher nach Wouwermans berühmt ist, zeichnen sich vor denen aller anderen Künstler dieser Gruppe durch einen farbig tiefen und reichen Ton aus, so z. B. das Bildnis des Musikers J. B. Rebel (G. 16). Auch Jacques Philippe Lebas (1707 — 1783) scheint seinen Stil nach Niederländern, wie Teniers und Wouwermans gebildet zu haben. Seine Stiche nach Watteaus Gemälden, wie die „assemblée galante" (G. 108), „la game d'amour" (G. 136), die „île enchantée" (G. 139) wirken, bei aller Vortrefflichkeit durch die Häufung der Effekte etwas zu unruhig glitzernd und fast fleckig. Ausser einigen Gemälden wie „l'amour au théâtre français" (G. 113) hat Charles-Nicolas Cochin d. ä. auch eine Anzahl von Skizzen Watteaus aus dem Soldaten- und Theaterleben fein und geistreich wiedergegeben. Solche Zeichnungen des Meisters sind auch von anderen Künstlern, vor allem von François Boucher, von Pierre Huquier, dem besonders die „panneaux", von Michel Aubert, dem die chinesischen Figuren von Julienne aufgetragen wurden, dann auch von Liebhabern, wie dem Grafen Caylus, mit Liebe und Verständnis nachgebildet worden.

Die eigenartige malerische Ausbildung, die die Watteaustecher durch den Einfluss des Meisters empfangen, kommt natürlich auch anderen älteren und modernen Malern, in erster Linie Watteaus Schülern und Nachahmern zugute. Die Gemälde Lancrets, Paters und anderer werden im allgemeinen von denselben Stechern und in derselben feinfühligen Weise reproduziert, wie die Werke Watteaus. Neben den erotisch-arkadischen Schilderungen aus der vornehmen Gesellschaft kommt nun auch die meist nicht weniger erotische Genredarstellung aus dem gewöhnlichen Leben der niederen Stände in Aufnahme. Die hauptsächlichsten Vertreter dieser Richtung, Jean Simon Chardin und Jean Baptiste Greuze, der in Jean-Jacques Flipart (1719—1782) seinen vorzüglichsten Interpreten fand, liefern den Stechern eine Fülle von Vorbildern. Einen anderen Anziehungspunkt für den französischen Reproduktionsstich bilden die Landschaften Claude-Joseph Vernets, deren Wiedergabe sich unter anderen besonders Jean-Jacques Aliamet (1726—1788) angelegen sein liess.

Digitized by Google

Unter den selbständigen peintres-graveurs, die sich um Watteau gruppieren, schliesst sich François Boucher (1703—1770) als Radierer am engsten an den Meister an. In seiner Jugend hat er viel radiert, mit flotter, leichter, stark accentuierender Nadel, zum Teil nach eigenen Erfindungen, wie die „figures chinoises", den „Zeichner", Kindergruppen (s. Abb.) und andere Studien, im ganzen 44 Blätter. Den grössten Teil seiner Stiche, 125 von den 182 von ihm bekannten Arbeiten, hat er aber nach Watteau ausgeführt, und zwar waren es fast ausschliesslich die Zeichnungen nach der Natur, die er im Auftrage Juliennes für das grosse oeuvre des Meisters zu reproduzieren hatte. Besonders interessant und anziehend ist seine Radierung nach Watteaus Selbstbildnis (G. 12). Die Strichführung des Malers ist hier mit grosser Exaktheit und doch mit freier Leichtigkeit wiedergegeben. Watteaus Zeichenmanier mit ihrer unbestimmten, beweglichen Umrissführung, der weichlichen Formengebung und den nervösen, sprunghaft in die hellen Töne gesetzten Druckern überträgt er auch auf seine selbständigen Radierungen. Natürlich führt er, der unendlich leicht schaffende Meister der koquetten, sensuellen Boudoirdekoration, die Nadel viel kühner und energischer, weniger stecherisch bedachtsam als irgend einer der Watteaustecher, aber zu einem eigenen Radierstil hat er seine Technik nicht entwickelt. Er wirkt viel mehr durch seinen malerischen Stil, durch seine oberflächlich-gefälligen, sinnlich reizenden Formen und durch den Reichtum seiner Kompositionen, die von den Stechern in ausgiebigster Weise benutzt werden. Als Maler ist er für sein Jahrhundert fast noch charakteristischer als Watteau, viel sinnlicher, aber unendlich weniger poetisch.

Wie Boucher selber in seiner späteren Zeit als vielbeschäftigter Modekünstler, haben auch die anderen Maler sich nur selten mit der Radierung befasst und die Reproduktion ihrer Bilder und auch ihrer Zeichnungen fast immer berufsmässigen Malern überlassen. Ausser Boucher ist es nur Honoré Fragonard (1732—1806), dessen Radierwerk neben seinen Gemälden eine selbständige Bedeutung besitzt. Fragonard ist ein Schüler Bouchers gewesen, die Anregung zum Radieren hat er aber nicht von seinen berühmten französischen Vorgängern empfangen, sondern in Italien durch Giovan Battista Tiepolo. Nach Gemälden dieses Meisters, nach Tintoretto, Sebastiano Ricci, Anibale Carracci und Lanfranco hat er um 1764 in Venedig und anderwärts leichte, aber äusserst feine und stilgetreue Skizzen mit der Nadel ausgeführt. In mehreren dieser Blättchen ist die Nachahmung der Technik Tiepolos ganz deutlich zu erkennen.

Digitized by Google

Fig. 1. Albrecht Dürer, Adam and Eve, 1504, engraving.

Ägyptiger soll sich ein neuer in Angriff Genommen haben, der Tiger ist ein Bengale, der Löwe ein Nubier, der Leopard ein Abessinier, der Panther ein Atlas-Löwe, der Jaguar ein Mexikaner, der Puma ein Peruaner, der Ozelot ein Brasilianer, der Luchs ein Kanadier, der Wolf ein Russe, der Fuchs ein Deutscher, der Bär ein Grönländer, der Eisbär ein Polarbewohner, der Hase ein Lappländer, die Katze eine Russin, der Hund ein Neufundländer, der Affe ein Orang-Utang, der Elefant ein Indier, das Nashorn ein Afrikaner, das Kamel ein Araber.

Abb. 17. Ausstellung von Tieren und Tierpräparaten, Internationale Ausstellung, Berlin 1896. Gruppe: Tiere der Tropen. Links: Elefant, Nashorn, Kamel, Rinder, Antilope, auf gleichem Lager Hyäne und Schakal, rechts: Löwe, Leopard, Panther, Tiger, Jaguar, Puma, Ozelot, Luchs, Wolf, Fuchs, Bär, Eisbär, Hase, Katze, Hund, Affe, Orang-Utang.

„peintre des courtisanes", voll Geist und sinnlicher Lebenslust und seine zahlreichen Zeichnungen sind im Wetteifer von den besten Stechern reproduziert worden. Vor allen hat sich der Abbé Richard de Saint-Non (1727—1791) durch seine Radierungen und Aquatintablätter nach Fragonard ausgezeichnet. Er ist der liebenswürdigste Typus des talentvollen Kunstfreundes, ein Kunstenthusiast, der sein ganzes Vermögen für seine prächtigen und geschmackvollen Publikationen opfert. Für sein „voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile" (1778—1786) lässt er Zeichnungen von den besten Künstlern, wie Fragonard, anfertigen und sie von Stechern, wie Choffard, Guttenberg, Berthanet, St. Aubin, Duplessi-Bertaux und anderen unter eigener Mitarbeit ausführen. In seinem „recueil de griffonis" (1771—1773) hat er auf 294 Tafeln Ansichten von Rom und Umgebung, Skizzen nach der Antike und nach berühmten Gemälden älterer Meister, nach Zeichnungen von Le Prince, Fragonard und Hubert Robert mit grösstem Geschick wiedergegeben (s. Abb.). Seine Radiertechnik ist der Fragonards nahe verwandt, auch er hat Tiepolo eifrig studiert, aber doch eine eigene feine und reizvolle Manier sich zu bilden gewusst. Die Wirkung seiner zart und leicht radierten Blätter ist echt französisch pikant und unruhig, aber sehr reich an feinen Details und Farbeneffekten. Wenn Saint-Non auch nur wenig nach eigenen Zeichnungen radiert hat, so nähert sich sein Stil doch so sehr dem der peintres-graveurs, dass er unter ihnen genannt werden darf.

Von den Malern der Richtung Watteaus und Bouchers sind als Radierer noch Michel Barthélemy Ollivier (1712—1784), Pierre Lélu (1741 bis 1810), von dem 75 Radierungen, 19 nach italienischen Meistern, die übrigen nach eigenen Kompositionen, Bacchanale, Ballettszenen in Bouchers Art und historische Allegorien, bekannt sind, und besonders Jean Baptiste Greuze (1725—1805), der nur 2 Blätter selber radiert hat, hervorzuheben. Bouchers Mitschüler Charles Hutin (1705—1776) und Charles Natoire (1700 bis 1778) haben ebenfalls gelegentlich einige Blätter geätzt. Umfangreicher ist das Werk von Natoires Schüler Jean Baptiste Marie Pierre (1713—1789), der 40 Blätter, besonders römische Volkstypen und Brunnen mit Nymphen und Najaden ausgeführt hat. Charles Parrocel (1688—1732), sein Schüler François Casanova (1727 oder 1730—1802 oder 1805) und sein Enkelschüler Philippe Jacques Loutherbourg (1740—1812) pflegen im Anschluss an Courtois das Gebiet der Schlachtendarstellung. Loutherbourg hat

Digitized by Google

sich auch als Maler und Radierer von Tieren ausgezeichnet. Als Maler ist auch Ignace Duvivier (1758—1832) ein Schüler Casanovas, in seinen 42 Blättern hat er dagegen nur Landschaften im Geschmacke Salvator Rosas, wohl im Anschluss an Loutherbourg, dargestellt. Jagdbilder, Viehstücke und andere ländliche Szenen wählen Jean Bapt. Oudry (1686—1755) und Jean Louis de Marne 1754—1829) zum Gegenstande ihrer Schilderungen.

Richard de Saint-Non, nach Le Prince. Landschaft.

Der Radierung wissen alle diese Maler keine neuen Reize, ja meist überhaupt keine künstlerischen Wirkungen abzugewinnen. Auch die römischen Landschaften, die Adrien Manglard (1695—1760) mit kräftigen, langgezogenen Strichen radiert hat, entbehren der Feinheit und der Lebendigkeit der Formen und Töne. Interessanter und frischer sind die beiden radierten Skizzen von Manglards berühmtem Schüler Josephe Vernet (1714—1789), dessen Gemälde sehr viel nachgebildet wurden. Die eine ist in leichter, feiner

by Google

Aetzung, die andere, Fischer am Meeresufer, mit breiten, freien Strichen wie eine Federzeichnung durchgeführt. Höchst ansprechend sind endlich die idealisierten römischen Ansichten des geschmackvollen Architekturmalers und Gartenkünstlers Hubert Robert (1733 bis 1808).

Neben den echt französischen, poetischen Schilderern des Lebens und der Natur von Watteau bis Greuze treten die Akademiker der klassizistischen Richtung, die offiziell, aber auch nur offiziell, immer herrschend bleibt, jedoch erst wieder nach der Revolution Bedeutung gewinnt, für uns stark in den Hintergrund. Als Radierer können sie jedenfalls mit ihren gelegentlichen Arbeiten, die wohl meist der Anregung und dem Vorbilde der Italiener ihren Ursprung verdanken, keinen Anspruch auf höhere Schätzung erheben. Wir kennen mehr oder weniger zahlreiche Radierungen z. B. von Pierre Subleyras (1699—1749), von Charles Antoine Coypel (1694—1752), von Carle Vanloo (1705—1765), von Pierre Ignace Parrocel (1702—1775), Louis Josephe de Lorrain (1715—1760), Josephe Marie Vien (1716—1809), dem Lehrer und Vorgänger Davids, von Jean Jacques Lagrenée (1740—1821) und seinem Schüler Jean François Pierre Peyron (1744—1815).

Zu einer eigenen kleinen Gruppe schliessen sich bei dieser Ueberschau einige Maler und Dilettanten im besten Sinne des Wortes zusammen, die in der Radierung archaisierende Tendenzen verfolgen und etwas abseits von den Hauptströmungen des Klassizismus und der Modekunst bleiben. Jean Pierre Norblin (1745—1830) hat sich in seinen Radierungen das Studium Rembrandtscher Technik zur Aufgabe gemacht. Seine künstlerische Vereinsamung in Warschau, wo er 30 Jahre als Maler und Leiter einer Kunstschule tätig war, hat ihm wohl diesen Weg gewiesen. Er kopiert Rembrandtsche oder ihm zugeschriebene Gemälde und Kompositionen des Rembrandtnachahmers Dietrich in einer Technik, die sich wenigstens in den äusseren Zügen der des grossen Holländers nähert. Er führt seine feine Nadel mit grossem Geschick und erzielt trotz der Weichlichkeit im Fluss der Linien, besonders in den von ihm bevorzugten ganz kleinen Figuren oft eine sehr gute Wirkung.

Mehr auf die Nachahmung der malerischen Helldunkeleffekte Rembrandts vermittels einer der Schabkunst ähnlichen Behandlung geht Henri Claude Watelet (1718—1786) aus. Seine unsystematische, übermässige Verwendung der gratbildenden Schneidenadel und die Schwäche seiner Zeichnung verraten den Dilettanten. Seine Nachahmungen nach Rembrandt, z. B. die nach dem

Digitized by Google

Bürgermeister Six mit seinem Selbstbildnis, und besonders seine Radierungen nach eigenen Erfindungen sind aber nicht ohne Reiz. Er hat auch Zeichnungen von Berchem, Boucher, Greuze, hübsche Bildnisse nach Cochin zum Teil in Aquatinta reproduziert und nach Entwürfen seines Freundes Pierre einige Folgen von Vasen sehr fein radiert. Ausser einem „essai sur les jardins" und einem „dictionnaire des beaux-arts" hat er ein Lehrgedicht „l'art de peindre" (1760) verfasst und mit Vignetten nach Le Prince verziert.

Den Eindruck eines Liebhabers mehr als den eines berufsmässigen Künstlers macht auch Jean Jacques de Boissieu (1736—1810). Er stammte aus einer vornehmen Lyoner Familie und kam erst spät nach Paris, wo er sich besonders Willes Leitung anvertraute. Als Maler hat er sich nur sehr wenig betätigt, dagegen schon früh als Zeichner einen ziemlich grossen Ruf erworben. In seinen etwa 140 Radierungen bewahrt er eine gewisse provinzielle Unabhängigkeit von der herrschenden französischen Technik. Er scheint vornehmlich die niederländischen Meister studiert zu haben. Radierungen und Zeichnungen von Ruisdael, Dujardin, Berchem, Van Dyck, Teniers und anderen hat er mit grosser Sorgfalt nachgestochen. Seine Landschaften, Ansichten aus Frankreich und Italien, wie die „vues de Lyon" (1760—61) und das Grabmal der Caecilia Metella bei Rom sind ganz zeichnerisch in klarer, scharfer Radierung behandelt, höchst rein und sorgfältig, aber ohne Schwung und Stimmung. Lebendiger, wenn auch etwas kleinlich, mehr spitz als fein gezeichnet, sind seine charaktervollen Bildnis- und Studienköpfe. In einzelnen grösseren Genreszenen, wie den Weinküfern oder der Dorfschule, geht er mehr auf breite, malerische Helldunkeltöne der Innenräume aus. Er sucht diese Wirkungen durch die Schattierung grösserer Flächen mit der Roulette zu steigern. Boissieus Vorzüge und sein künstlerischer Ernst bieten im ganzen keinen genügenden Ersatz für den Mangel an französischer Grazie und Elastizität.

An Callot erinnern die svelten Figuren, die Jean Duplessi-Bertaux (1747—1813) geschickt in grossen Massen zu gruppieren oder einzeln in charakteristischen Attituden darzustellen weiss. Die „suites d'ouvriers, de militaires", „cris de marchands", Bettlergestalten und Theaterszenen, die in dem „recueil de 100 sujets de divers genres" (1814) vereinigt sind, und besonders die grossen militärischen Aktionen auf weiten Flächen sind ganz in Callots Art gedacht und mit grösster Delikatesse, in sehr feiner, die einzelne Schattenlinie scharf betonender Technik ausgeführt. Duplessi-Bertaux ist einer der besten

Digitized by Google

Schilderer der französischen Revolution, besonders in seinen „tableaux historiques de la révolution“, und den „campagnes en Italie“.

Die hervorragende Rolle, die in dieser Zeit in Frankreich Kunstliebhaber und Dilettanten durch ihre Arbeiten wie durch ihre persönlichen Beziehungen zu den Künstlern spielen, ist schon mehrfach angedeutet worden. Die lebhafte Teilnahme so weiter Kreise für die graphische Technik zeigt deutlich, wie tief künstlerisches Empfinden und Freude am Kunstgenuss und an der Kunstübung damals im Leben der gebildeten Franzosen Wurzel gefasst hatten. Wir sehen das ja auch an dem Geschmack und dem Kunstsinn, mit dem alles, was jenen Menschen dienen und sie umgeben sollte, gestaltet war. Aus der grossen Zahl der zum Teil recht tüchtigen Dilettanten der Radierung, zu denen auch die Marquise de Pompadour, Bouchers Schülerin, gehörte, seien nur noch zwei der bedeutendsten und einflussreichsten hervorgehoben. Die Tätigkeit des Anne Claude-Philippe de Tubières, Comte de Caylus (1692—1764) hat hauptsächlich kunstgeschichtliches Interesse. Seine Beziehungen zu dem grossen Sammler Crozat und zu Charles Coypel, dem Verwalter der Zeichnungssammlung des Königs, führten ihn auf das Studium dieser Gattung von Kunstwerken. Mit grossem Fleiss und fast ebenso grossem Verständnis hat er eine gewaltige Anzahl von Zeichnungen mit der Radiernadel wiedergegeben. Die vollständige Sammlung seiner Arbeiten, die er der Bibliothek des Königs vermachte, enthält mit allen Varianten nicht weniger als 3200 Blatt. Caylus hat ausser Zeichnungen älterer italienischer Meister auch zahlreiche Werke seiner zeitgenössischen Landsleute mit Geschick faksimiliert, besonders, wie schon erwähnt, Watteaus Skizzen für das von Julienne herausgegebene Werk. Er hat in der „histoire de Joseph“ aber auch zehn Studien von Rembrandt vervielfältigt. In Mariettes „traité des pierres gravées“ (1750) und in dem siebenbändigen „recueil d'antiquités égyptiens, étrusques, grecques et romains“ (1752—67) hat er die Radierungen nach Zeichnungen von Bouchardon ausgeführt.

Ein ganz anderer Typus als der ernst wissenschaftliche und fleissige Caylus ist der elegante und frivole Diplomat Dominique-Vivant Denon (1747 bis 1825). Bis zur Revolution lebte er in Italien und vergnügte sich, besonders die Damen der Gesellschaft zu porträtieren, Zeichnungen und Gemälde alter Meister zu reproduzieren, Genreszenen und Karikaturen zu radieren. Den Machthabern der Revolution suchte er sich durch historische Darstellungen, wie den „serment du jeu de paume“ nach David und die „costumes républicains“

Digitized by Google

zu empfehlen. Unter Napoleon endlich wurde er Direktor des neugebildeten „Musée Napoléon". Sein lebhaftes, feines Talent hatte er unter der Leitung von Boucher und Hallé und in ihrem Sinne glücklich entwickelt und besonders in der leichten, oft karikierenden Bildnisskizze eine grosse Fertigkeit erlangt. Von seiner grossen technischen Gewandtheit und Vielseitigkeit legen seine zum Teil umfangreichen Reproduktionsstiche Zeugnis ab. Am interessantesten sind seine Genredarstellungen, meist Gelegenheitsbilder von intimer Bedeutung, wie das „déjeuner de Ferney" und das humoristische „lever du philosophe de Ferney". Die „ritratti dei più celebri pittori dipinti da loro stessi esistenti nella Galleria di Firenze" hat er selber gestochen, für die „monuments des arts du dessin" (Paris 1829) sind die Abbildungen nur unter seiner Leitung, zum grössten Teil schon in Lithographie hergestellt worden.

Die streng lineare Grabstichelkunst vertritt die offizielle Monumentalität; die Stecher der Watteauschule reproduzieren die Modekunst der Salons und Boudoirs; das reiche und vielgestaltige Bild der französischen Graphik des XVIII. Jahrhunderts wird nun vervollständigt durch die Buchillustration, die Kunst der Intimität, die nicht für die Schaustellung, sondern ganz für den individuellen Genuss des Einzelnen bestimmt ist. Der Charakter der französischen Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts wird nicht in erster Linie durch den Inhalt der zu illustrierenden Werke, die meist schon viel älteren Ursprungs waren, bestimmt, sondern mehr als sonst durch die Anschauungen und den Geschmack der Leser. Die Künstler sind hier nur dienende Geister, ganz vom Publikum und seinen Launen abhängig. Eine grosse, monumentale Kunst haben die neuen Ideen, die eine so gewaltige Umwälzung hervorbringen sollten, nicht geschaffen, aber die zerfallende Gesellschaft des alten Regime hat in einer Kleinkunst von verfeinertem Geschmack der Nachwelt noch ein feenhaftes Bild ihres ganz dem Genusse gewidmeten Lebens hinterlassen. Es spiegelt sich nirgends so klar und vollständig wie in den Werken der Illustratoren ihrer Lieblingsschriftsteller und ihrer eigenen poetischen Vorstellungen.

Seit den Zeiten der italienischen Frührenaissance gelingt es jetzt zum ersten Mal wieder, dem gedruckten Buche eine im höchsten Sinne künstlerische Form zu geben, den Druck des Textes mit dem Schmuck und den Illustrationen harmonisch zu verbinden. Das Papier und seine Abmessungen, die Form der Typen und die Anordnung des Satzes werden mit grösstem Geschick und

Digitized by Google

feinstem Geschmack den in den Satz oder zwischen die Blätter eingefügten Kupferstichen angepasst. Die zwischen den Text gedruckten Vignetten sind immer leicht und duftig nur in Radierung ausgeführt, während die Vollbilder durch Ueberarbeitung mit dem Grabstichel kräftiger und farbiger gehalten sind. Der ganz gestochene oder mit einer Vignette verzierte Titel, das Bildnis des Autors, die Verzierungen am Anfange der Kapitel, die „en-têtes“ und die „culs-de-lampe“ am Schlusse der Absätze weiss man gegenständlich und in den Formen mit dem Texte zu einer reichen und einheitlichen Wirkung zu verbinden. Mehrfach ist man in diesem Streben so weit gegangen, sogar den ganzen Text in Kupfer zu stechen.

Man sieht, dass hier fast mehr das Buch um die Illustrationen herum gedruckt wird, als dass es von ihnen nur geschmückt und illustriert wird. So sind tatsächlich öfter Bilderreihen zu bestimmten Werken der Literatur ohne den Text als selbständige Folgen veröffentlicht worden, die dann erst später von ihren Besitzern in gedruckte Ausgaben des Buches eingefügt wurden. Die Beliebtheit der Illustration war so gross, dass der Erfolg eines Werkes sehr oft mehr von den Kupferstichen als von dem Inhalte des Buches abhing. Die Ausschmückung der Bücher wurde so zu einer buchhändlerischen Notwendigkeit und zu einer Frage von höchster Wichtigkeit für den Autor. Die Schriftsteller, besonders die berühmten oder reichen, gewinnen damit einen starken Einfluss auf die Illustratoren. Ein Mann wie Restif de la Bretonne hat seinem Illustrator Binet oft fast die Hand geführt und dessen Arbeit nach eigenem Geschmack verbessert.

Durch die starke Nachfrage bildet sich die Buchillustration zu einer Spezialität aus. Es sind allerdings auch viele der obengenannten Künstler, die nach Gemälden gestochen haben, für die Illustration tätig, besonders als ausführende Stecher, die vorzüglichsten Meister beschränken sich aber fast ausschliesslich auf dieses Gebiet. Fast alle sind ursprünglich Stecher oder technisch gebildet, die geistvollsten werden aber durch ihr Talent und durch Ueberhäufung mit Arbeit bald dazu veranlasst, sich auf die Anfertigung der Zeichnungen zu beschränken und die stecherische Ausführung anderen zu überlassen. Da die Zeichner also meist selber berufsmässige Stecher sind und unmittelbar für den Stich zeichnen, so ist das Verhältnis des Stechers zum erfindenden Künstler hier ein ganz anderes als da, wo es sich um die Reproduktion von Gemälden und anderen monumentalen Kunstwerken handelt. Es kann sich unter diesen günstigen Bedingungen ein ganz einziges, vollkommenes Zusammenarbeiten der Zeichner mit den Stechern

Digitized by Google

entwickeln. Die einzelnen Stecher lernen so vortrefflich sich dem Stil der Vorzeichnungen anzupassen, dass die von verschiedenen Technikern ausgeführten Illustrationen eines Zeichners eine ganz einheitliche Reihe bilden. Es wäre ohne die Bezeichnungen meist sehr schwer, die Arbeiten der einzelnen Stecher auseinanderzuhalten. Die Unterschiede bestehen fast immer nur in der Qualität der Ausführung. Die Eigenart des Zeichners tritt gerade durch diese vorzügliche Wiedergabe bis in alle Details sehr stark hervor. Das gibt den französischen Illustrationen dieser Zeit einen besonderen Reiz und einen hohen künstlerischen Wert vor allen ähnlichen Unternehmungen anderer Zeiten und Länder. Die Kenner und Liebhaber Zeit haben hierfür das richtige Verständnis gezeigt, indem sie die Originalzeichnungen der Illustratoren mit Eifer und mit Aufwendung hoher Summen gesammelt und in ihren Exemplaren der Bücher den Stichen beigefügt haben.

Die Betrachtung der einzelnen Arbeiten hat deshalb auch in diesem Falle ausnahmsweise nicht den Stechern, sondern den Zeichnern zu folgen. Aus Watteaus und Bouchers Stil entwickelt sich die ganze französische Buchillustration dieser Zeit. Eine Reihe der Künstler, die nur als Techniker an den Buchillustrationen beteiligt sind, haben wir schon als Interpreten Watteaus kennen gelernt. Die Namen Bénoit Audrans, Laurent Cars', Jacques Philippe Lebas', Tardieus, Avelines, Scotins, Lépiciés und anderer Watteaustecher finden wir sehr häufig unter den Buchillustrationen wieder, für die sie ihren Stil mit grossem Geschick und feinem Gefühl zu verniedlichen und zu glätten verstehen. Aus Lebas' trefflicher Schule gehen die meisten Stecher der jüngeren Generation hervor, ausser den Meistern, die wir als Zeichner näher zu betrachten haben werden, Techniker ersten Ranges wie Le Mire, De Longeuil, De Launay, Ponce, De Ghendt, Masquelier, Aliamet, Cathelin, Helman und andere mehr.

Ihre Technik besteht in einer sehr glücklichen Verbindung von Radierung mit zarter Grabstichelarbeit. Die freie Leichtigkeit der Radierung wissen sie auch bei der zierlichsten und schärfsten Durchbildung der Details mit dem Grabstichel meisterhaft zu bewahren und den Ton des Ganzen wundervoll einheitlich und doch farbig pikant abzustimmen. Die Meisterschaft der besten Stecher beruht, abgesehen von der Schärfe und Exaktheit der Zeichnung und der Sicherheit der Strichführung, in der malerischen Ausnutzung des hellen Papiertones, von dem sie bei der Bildung der Töne augenscheinlich ausgehen, im Gegensatze zu den Grabstichelmeistern, die die ganze Fläche mit einem Netze

Digitized by Google

gleichmässiger Linien überspinnen. Fleischtöne werden nur ganz leicht mit feinen Punkten modelliert, die Stoffe wirkungsvoll durch schärfere Gegensätze charakterisiert und belebt, immer so, dass das Licht überall vorherrscht. Die Formen in den Halbschatten der Hintergründe sind ohne Umrisse nur mit feinen, langen Schraffierungen duftig angedeutet. Die Taillengruppen sind in sich sehr regelmässig und sorgfältig gebildet, um die zarte Glätte zu bewahren, aber von grösster Mannigfaltigkeit und ganz frei gegeneinandergestellt, so dass der Stichel den Formen bis in alle Einzelheiten accentuierend folgen kann.

Leicht und gern übersieht man in dieser entzückenden Entfaltung von Sonnenlicht und Lebenslust, wie bei einem liebenswürdigen Menschen, die Schwächen dieser Kunst. Sie hat neben enthusiastischen Bewunderern schon unter den Zeitgenossen herbe Tadler gefunden. Wir werden an diese anmutigen, heiteren Schöpfungen leichtlebiger Künstler nicht den Maassstab der Monumentalität legen wollen, uns durch den Mangel an Logik und Individualisierung in der Darstellung und in der Formenbildung nicht die Freude an der sorglosen Heiterkeit und Grazie dieser lebens- und liebeslustigen Menschen nicht trüben lassen. Wo sie nicht ernst oder gar pathetisch zu werden brauchen, sind sie immer unterhaltend und natürlich, immer geschmackvoll auch da, wo sie im Liebesverkehr über die Grenzen des Erlaubten hinausgehen. Vor allem aber liegt eine Fülle von feinen, humorvollen Beobachtungen der Menschen und ihrer Gewohnheiten in diesen kleinen Bildchen, der Reiz frisch pulsierenden Lebens und der Freude am Lebensgenuss.

Gegenüber den früheren, zumeist recht schwerfälligen und dürftigen Arbeiten, die der Kupferstich als Nachfolger des fast ganz aus der Mode gekommenen Holzschnittes hervorgebracht hatte, ist die französische Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts eine ihrem Wesen nach neue Kunst. Claude Gillot (1673—1722), der schon oben gerühmte Lehrer und Vorläufer Watteaus kann als ihr ältester Vertreter angesehen werden. Seit Callot ist er der erste, der wieder einmal frisch in das Menschenleben hineingreift. Seine Anregung empfängt er vom Theater und dem Bühnenleben. Die „scènes comiques", die „scènes tragiques", die „nouveaux dessins d'habillements à l'usage des balets" hat er von Huquier, Scotin und Joullain stechen lassen, auch Caylus hat einige seiner Zeichnungen radiert. Sieben Bilder zu Boileaus Werken (1713) sind von Scotin und Duflos ausgeführt. Eine Reihe höchst frei und leicht gezeichneter Ornamententwürfe für Klavierdeckel und für Hochfüllungen hat er

zum Teil selber mit grosser Frische gestochen. Gillots Hauptwerk sind aber die Bilder zu den Fabeln des La Motte (1719). Besonders die von ihm selber radierten Darstellungen (s. Abb.) sind in ihrer heiteren Unbefangenheit, ihrem familiären Ton, in ihrer unlinearen, durch Flecken von Licht und Schatten prickelnd wirkenden Manier durchaus eine Neuheit. Statt der präzisen Schärfe des Callotstils, der noch über Le Clerc hinaus bis auf Bernard Picart nachwirkt, oder der weitlinigen, matten Technik der Audranschule, die sonst die Illustration beherrscht, begegnet uns hier zum ersten Male die reizvoll unsystematische

Claude Gillot. Aus La Mottes Fables nouvelles. Paris 1719.

Tonbehandlung der Watteauschule in der Buchillustration. Gillots Figuren und seine Technik sind oft so ganz Watteauisch, dass man fast auf den Gedanken kommen könnte, er habe diese neue Art der Formengebung und Belichtung erst seinem talentvollen Schüler abgesehen. Gillot soll auch erst nach seiner Trennung von Watteau sich dem Kupferstich ganz gewidmet haben. Seine Bacchanale stehen in ihrer trockenen, linear flachen Technik jedenfalls zu den pikanten Fabelbildern in einem merkwürdigen Gegensatze. Ist Watteau aber, wie man gewöhnlich annimmt, wirklich nur der Empfangende gewesen, dann hat ihm allerdings sein Lehrer viel vorweggenommen.

Digitized by Google

Für die Fabeln des La Motte haben ausser Gillot noch einige andere Künstler Illustrationen geliefert, unter denen Coypel und Picart eine besondere Erwähnung verdienen. Die Bilder Charles Antoine Coypels (1694—1752) sind entschieden viel unmoderner und akademischer als die Gillots, sowohl die für die Fabeln als auch seine 24 Szenen aus dem Don Quixotte, die mit Hinzufügung einiger Kompositionen von Boucher, Picart, Cochin und anderen (1723—1724) herausgegeben wurden. Coypel hatte die Darstellungen vorher im Schlosse zu Compiègne als Gemälde ausgeführt, sie sind also eigentlich nicht mit Rücksicht auf den bestimmten Zweck komponiert. Darauf beruht aber gerade der Reiz der späteren französischen Illustrationen seit Gillot. Nach Coypels Zeichnungen wurden dann noch einige Szenen aus Molières Lustspielen für die Ausgabe von 1726 und Bilder zu Fénelons Télémaque 1730 von Stechern der Watteauschule gestochen. Coypel hat auch sonst noch manches einzelne, Titel, en-têtes und dergleichen für Bücher gezeichnet, unter anderem aus Gefälligkeit für Moncrifs „chats" (1727) humorvolle Figuren, die von Caylus radiert wurden. Er hat auch seinem Schüler, dem Prinzen Philipp von Orléans bei seinen Illustrationen zu Longus' Daphnis und Chloé (1718), die ebenfalls von Caylus ausgeführt wurden, helfend zur Seite gestanden.

Bernard Picart (1673—1733), der hauptsächlich in Amsterdam tätig war und dort zahlreiche Schüler gebildet hat, behauptet mehr durch die Masse seiner Illustrationen, die er zum Teil selber sehr glatt und sauber gestochen hat, als durch ihre künstlerische Qualität seinen Platz unter den berühmten Illustratoren. Er bleibt der trockenen Manier seines Lehrers Sebastian Le Clerc treu und vermag sich nur selten in den leichten, zierlichen Stil des Rokoko hinein zu finden. Doch hat er häufig an der Seite der besten Meister an vorzüglichen Werken mitarbeiten dürfen. Von den Künstlern der älteren Generation hat nur der schon erwähnte Tiermaler Jean Baptiste Oudry (1686—1755) in seinen Figuren zu Lafontaines Fabeln, die 1729—34 gezeichnet, aber erst 1755—59 gestochen und herausgegeben wurden, und in seiner „suite de figures pour le roman comique de Scarron" Arbeiten von bleibendem Werte geschaffen.

In den Kreis der eigentlichen Vertreter der Rokoko-Buchausstattung uns einzuführen, ist kein Künstler so berufen wie François Boucher, der mit seinem kecken Pinsel und mit seiner noch indiskreteren Feder alle Geheimnisse weiblicher Reize im freien Spiel ihrer Kräfte mit Lust in tausend Wendungen dargestellt hat. Als Radierer haben wir den vielseitigen und lebhaften Künstler

schon kennen gelernt. Zeichnungen für Bücher fertigte er nur gelegentlich, nebenbei — wie eigentlich alles was er schafft. Trotz ihrem Mangel an individueller Formdurchbildung, trotz ihrer Manieriertheit gehören Bouchers Arbeiten künstlerisch doch zu den bedeutendsten dieser Gattung. Die Eigenart seines leichtschaffenden Talentes triumphiert auch hier über die Meister der Routine und Finesse und wirkt typbildend auf seine Mitarbeiter und Nachfolger. In seinem Hauptwerke, den 33 Bildern zu Molières Werken (1734), die Laurent Cars in hellem, duftigem Ton meisterhaft gestochen hat, ist er noch zu sehr Maler. Die Dimensionen der Bilder und der Figuren sind zu gross und für Illustrationen zu bildmässig schwer, als Kompositionen sind sie aber höchst geistreich und belustigend. Dem Miniaturstil der Buchillustration lernt er jedoch schnell sich anpassen. An der berühmten Bilderfolge zu Lafontaines Contes, der sogenannten „suite de Larmessin", der die stecherische Ausführung leitete, hat er neben Lancret, Pater, Eisen, Vleughels und anderen mitgearbeitet und auch für den Boccaccio von 1757 und für eine Reihe anderer Werke einige Zeichnungen, Titelblätter, fleurons und auch Textbilder geliefert. Besonders hervorragend ist sein Anteil an den Illustrationen der bekannten Ausgabe von Ovids Metamorphosen von 1767—71. Unter den Bildern, an denen die ersten unter den Illustratoren von Beruf wie Eisen, Gravelot, Moreau und andere beteiligt sind, bewahren seine Kompositionen allein malerischen Charakter und Individualität. Seinen Stil mit den elastischen Druckern, die plastische Freiheit der schwellenden Formen des Nackten, die voluptuöse Koketterie ihrer Bewegungen bringen Stecher wie Augustin de St. Aubin und Le Mire trefflich zur Geltung.

Von Bouchers oberflächlicher aber effektvoller Zeichenmanier haben die geschickten Illustratoren alle zu lernen gewusst, am meisten sein Schüler Hubert François Gravelot (1699—1773), der 15 Jahre lang in England tätig gewesen ist (1732—47). Er ist der erste Meister der Vignette, der leichten Schlussverzierung (cul-de-lampe), in der er geistreich durch Gegenstände oder Puttengruppen auf den Inhalt des vorhergehenden Abschnittes anzuspielen weiss. Sein Hauptwerk sind die zum grössten Teil von ihm herrührenden Illustrationen und Vignetten zu Boccaccios Decamerone (1757 s. Abb.), die von den besten Stechern wie Aliamet, Flipart, Le Mire, St. Aubin und Tardieu ausgeführt wurden. Sie sind ganz in Watteaus Manier mit reizender Frische und Anmut wie aquarellierte Federzeichnungen ausgearbeitet. Von den

Digitized by Google

zahlreichen anderen Arbeiten Gravelots seien nur einige aufgeführt. In England entstanden die Bilder zu Shakespeare (1744—46), schon in Paris die zu Fieldings Tom Jones (1750) und zum Terenz (1753). Nach dem Boccaccio die Illustrationen zu Rousseaus Nouvelle Héloise (1761), zum Corneille (1764), zu Marmontels Contes moraux (1765), zu Voltaire (1768) und zu Tassos Jérusalem délivrée (1771).

Flipart nach H. F. Gravelot.
Aus Boccaccios Decamerone, 1757.

Als Stecher begann Charles Nicolas Cochin (1735—1760), der jüngste Spross einer alten Kupferstecherfamilie, ein Schüler Le Bas', seine Laufbahn; erst später wurde er durch Ueberhäufung mit Arbeit und durch Gesundheitsrücksichten gezwungen, sich auf die Zeichnung zu beschränken. Cochin, der auch schriftstellerisch sehr gewandt war, ist einer der feinsten und geistvollsten Künstler dieser Gruppe und vielleicht der vorzüglichste Zeichner unter ihnen. Seine erste selbständige Arbeit ist die Adresse des Juweliers Stra (1735), eine jener appetitlichen, lockenden Empfehlungskarten, wie man sie nur damals zu machen verstand. Sein umfangreiches Werk ist ein glänzendes Zeugnis für seinen Reichtum an Erfindung und für die Gediegenheit seiner Arbeit. Ausser zahlreichen Hoffestlichkeiten, Skizzen aus dem Pariser Leben, Titelblättern und dergleichen hat er die Vignetten und Verzierungen für die 1743 gedruckte Ausgabe von Lafontaines Contes, einige Bilder für den Boccaccio von 1757, andere für Ariosts Orlando von 1773 und 1775—83, für verschiedene Ausgaben des Télémaque, für den Tasso von 1784 gezeichnet, die Vignetten und culs-de-lampe für den Rousseau von 1743 gezeichnet und gestochen. Cochin hat auch an der Serie der „ports de France"

und an vielen anderen ähnlichen Unternehmungen mitgearbeitet und hatte die delikate Aufgabe, die Radierungen der Marquise von Pompadour zu Corneille nach Bouchers Zeichnungen (1760) zu retuschieren.

Charles Eisen (1720—1778), ein Landsmann Watteaus und Jean Michel Moreau le jeune (1741—1814) sind die berühmtesten und auch die typischen Vertreter der französischen Buchillustration des XVIII. Jahrhundert. Eisen führt seine Zeichnungen äusserst fein und scharf mit dem spitzen Stift aus und gibt seinen Bildern einen gleichmässigen, dunkleren Ton. Seine Hauptwerke sind die Illustrationen für die sogenannte „édition des fermiers généraux" von Lafontaines Contes (1762 s. Abb.) und für die Baisers von Dorat (1770), die zu den geschätztesten und gesuchtesten Büchern dieser Zeit gehören. Viel reizvoller und malerischer als die etwas zu scharfen und zu glatten Bilder Eisens sind die Arbeiten Moreaus, vor allem diejenigen, die er selber radiert hat. Besonders in den Figuren und Ornamenten im Molière (1773) und in den entzückend zarten Radierungen des ersten Bandes von Benjamin De Labordes „Choix de Chansons" (1773, s. Abb.) kommt er Gravelot und selbst Boucher oft ganz nahe. Moreau hat die Werke Rousseaus (1774—83) im Verein mit J. J. François Lebarbier, die Ausgabe der Werke Voltaires von 1787—89 und andere Bücher illustriert und an einigen der schon erwähnten mitgearbeitet. Eine Reihe von Ereignissen der Revolution,

Nach Charles Eisen. Der Tausch.
Aus Lafontaines Contes et nouvelles. 1762.

Digitized by Google

47. ALBERTO DURERO (1471–1528). *La caída de la gracia (El pecado)*, de la *Pequeña Pasión*. Xilografía. Hacia 1509-1510/1511. Grabado sobre madera, 12,7 × 9,8 cm. Museo Nacional del Prado.

der vornehmen Welt sehr wohl als Illustrationen ohne Text bezeichnen. Er setzte damit die „suite des estampes pour servir à l'histoire des moeurs et des costumes des français dans le XVIIIe siècle", die der Schweizer Sigismund Freudeberg 1774 begonnen hatte, fort. In diesem „monument du costume", wie man die Reihe pikanter Szenen in charakteristischer Ueberschätzung nannte, vermisst man Watteaus Poesie ebenso wie ein tieferes Gefühl für Wahrheit. Es bleibt bei einer höchst anschaulichen und lebendigen, aber doch kalten, schönfärbenden Schilderung des Aeusserlichen. An Eleganz und Delikatesse der Zeichnung und des Stiches suchen diese Blätter aber ihresgleichen, sowohl die zwölf Bilder von Freudeberg, die von Duclos, Romanet, Voyez, Ingouf und anderen ausgeführt sind, als auch die Moreauschen von Helman, Martini, Baqoy, Guttenberg und anderen gestochenen Darstellungen.

Ein Künstler ersten Ranges auf seinem beschränkten Gebiete der ornamentalen Vignette ist Pierre Philippe Choffard (1730—1809). Als Stecher von Illustrationsbildern anderer Zeichner tritt er aus der grossen Zahl vortrefflicher Techniker nicht hervor. Seine Vignetten zum Ovid von 1767 bis 1771 (s. Abb. S. 467.), seine culs-de-lampe in der Fermiers-Ausgabe von Lafontaines Contes (1762), seine fleurons für die histoire de la maison de Bourbon wie seine Bildnisumrahmungen und Verzierungen von Einladungskarten und Adressen, die er fast alle selber gezeichnet und radiert hat, sind dagegen das Graziöseste und Geschmackvollste, was für solche Zwecke je geschaffen worden ist. Geistreich und humorvoll erfunden und leicht, aber doch farbenreich ausgeführt schmiegen sich diese zarten Vignetten inhaltlich und in der Form mit weiblicher Anmut dem Texte der Bücher an.

Augustin de St. Aubin (1736—1807) hat sich in der Buchillustration fast ausschliesslich als Stecher nach fremden Zeichnungen betätigt und zwar als einer der feinfühligsten und virtuosesten. Unter seinen zahlreichen Bildnissen meist kleinen Formats hat er eine Anzahl nach seinen eigenen Zeichnungen nach der Natur gestochen. Ein noch grösseres Interesse besitzen für uns seine fein detaillierenden Schilderungen aus dem Leben und Treiben der Gesellschaft seiner Zeit. Nur wenige, wie „au moins soyez discret" und „comptez sur mes serments", hat er selber gestochen, die hübschesten dieser Darstellungen, das „concert" und der „bal paré" sind 1773 von Duclos mit allen ihren Pikanterien der Beobachtung und der Formgebung, mit dem ganzen Reiz der feinen Beleuchtung und der delikatesten Tonabstufungen vollendet wiedergegeben worden.

Digitized by Google

Auch Augustins Bruder Gabriel de St. Aubin (1724—1780), der unermüdliche Zeichner „der mit dem Stift zu sehen schien", hat einige solcher Szenen aus dem Leben der Zeit, wie die Krönung der Büste Voltaires bei einer Theatervorstellung, die „nouvelistes du café Procope" und vor allem die „vue du Salon du Louvre", die Pariser Kunstausstellung, (1753) mit feinster Nadel gestochen.

Neben diesen berühmtesten und hervorragendsten französischen Illustratoren des XVIII. Jahrhunderts ist noch eine ganze Schar anderer Zeichner-Stecher eifrig tätig, von denen wenigstens einige, die jenen ersten Kräften oft nur wenig nachstehen, genannt sein mögen. Charles Monnets (1732—1816) Hauptwerk ist die „description abrégé des 15 journées de la révolution". Pierre Clement Marillier (1740— 1808), Fr. Marie Queverdo (1740—1797), Louis Josephe Masquelier (1741—1811), Nic. André Monsiau (1754—1837), Antoine Borel (geb. um 1743), Claude Louis Desrais (1746—1816), Louis Binet (1744—1800), der Illustrator Restifs de la Brétonne, J. J. François Lebarbier (1738—1826), der Illustrator Gessners und andere mehr sind an den hauptsächlichsten Publikationen dieser Art beteiligt gewesen.

Die Revolution haben viele von diesen graziösen Künstlern noch zu überdauern vermocht, sie suchen, freilich meist nur in der Wahl der Gegenstände, den politischen Strömungen zu folgen. Dann aber unter der beginnenden Herrschaft des Klassizismus Davidscher Richtung müssen sie mit ihrer frivolen und eleganten Kunst das Feld räumen. Der Geschmack nimmt eine ganz andere, ernstere und strengere Richtung und ihre Schöpfungen werden nun ebensosehr missachtet wie sie früher gepriesen und gesucht worden waren. Neben den von Jacques Louis David beeinflussten Künstlern wie François Gérard, Giraudet und Isabey, zu denen sich auch der schon erwähnte Lebarbier gesellt, ist es Pierre Paul Prudhon (1758—1823) allein, der etwas von der liebenswürdigen Grazie und Zärtlichkeit der fröhlichen Zeiten in den neuen kalten Stil hinüberrettet. Meist haben Roger, Godefroy oder Copia seine Illustrationen gestochen, z. B. die zu Bernards „l'art d'aimer" (1797), zu Longus' „Daphnis et Chloe" (1800), zu Bernardin de St. Pierres „Paul et Virginie" (1806); nur wenige Bilder hat er selber radiert.

DER HOLZSCHNITT IN FRANKREICH

DER Holzschnitt war neben dem Kupferstich auch in Frankreich seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts vollständig verkümmert. Was hier an Buchornamenten und volkstümlicher Bildware gearbeitet worden ist, kann die kunstgeschichtliche Betrachtung getrost mit Stillschweigen übergehen. Höchstens die Holzschnitte nach Jacques Stella, die Paul Maupin aus Abbeville zugeschrieben werden, verdienen Erwähnung. Im handwerklichen Betrieb für praktische Bedürfnisse muss nun die ehrwürdigste der graphischen Künste ihr kümmerliches Fortkommen suchen. Und doch hängen einzelne Familien mit einer gewissen Zähigkeit an dem ärmlichen Berufe. Die Le Sueur und die Papillons setzen die alten Traditionen der Technik durch eine Reihe von Generationen bis in das XVIII. Jahrhundert fort. Jean Papillon (1661 bis 1723) scheint mit in der Fabrikation von bedruckten Papiertapeten die alte Kunst ganz in die Arme der Industrie geführt zu haben, aber in seinem Sohne Jean Michel Papillon (1698—1776) erwacht, trotz allem Widerstande des praktischen Vaters, wieder das künstlerische Gewissen und das Streben nach Ausbildung der Technik und der Formen, allerdings verbunden mit einer fast krankhaften Ueberschätzung seiner Kunst und seiner eigenen Leistungen. Papillon hat einen „Traité historique et pratique de la gravure sur bois“ (Paris 1766) verfasst, der interessant und lehrreich ist, obwohl die Tatsachen sehr stark mit Phantasiegebilden vermischt sind. Als Künstler hat sich Papillon wohlweislich auf die Ausführung kleinfiguriger und ornamentaler Vignetten, von Initialen und anderen Zierstücken beschränkt. Seinen ersten Erfolg erzielte

Digitized by Google

er mit den Holzschnitten in dem „petit Almanach de Paris“ für 1727. Von da an hat er für den Buchschmuck gearbeitet. Die Zeichnung der Figuren ist sehr dürftig, aber im Ornament und besonders in den Blumenstücken, den fleurons, die als Schlussstücke verwendet wurden (s. Abb. S. 498 und 508), gelingen ihm oft recht zierliche Arbeiten. Meist ist der Schnitt ziemlich holprig und in den Schatten zu dick und unklar, aber manchmal erreicht er doch eine grössere Feinheit und Gleichmässigkeit der Linien und Durchsichtigkeit der Schatten, so dass sich die Töne zu einer hübschen, farbenreichen Wirkung zusammenschliessen. Der „recueil des Papillons“, den der selbstbewusste Künstler der Bibliothek des Königs zum Geschenk gemacht hat, enthält über 5000 Stücke. Man sieht, oft nicht ohne ein gewisses Erstaunen, dass Papillons Ornamente selbst in Werken ersten Ranges neben den Kupferstichen der tüchtigsten Meister zugelassen wurden, z. B. in der von Gillot illustrierten Ausgabe von La Mottes Fabeln (1719), und in den mit Oudrys Kompositionen geschmückten Fabeln Lafontaines. Später wurden die Holzschnittornamente in den am sorgfältigsten illustrierten Büchern allerdings auch durch die Radierung ersetzt.

Neben den Papillons sind die Le Sueur tätig. Unter den zahlreichen Mitgliedern dieser Holzschneiderfamilie ist Nicolas Le Sueur (1691—1764) der geschickteste. Er arbeitet ganz in Papillons Art, öfter sogar mit ihm zusammen, wie in dem erwähnten Lafontaine. Ausser Zierstücken zur Buchausstattung, für die er wohl meistens Zeichnungen anderer Künstler benutzte, hat Nicolas Le Sueur auch einige Zeichnungen alter Meister in Tonplatten-Holzschnitt reproduziert. Mehrfach hat er sich dabei begnügt, Radierungen von Caylus mit zwei Tonplatten zu überdrucken, öfter hat er aber auch die Strichplatte selber in Holzschnitt ausgeführt.

Neben Papillon und Le Sueur brauchen die zahlreichen anderen Holzschneider dieser Zeit nicht erwähnt zu werden, da keiner den Stil dieser beiden charakteristischen und besten Vertreter der Holzschnittornamentik für Bücher auch nur zu nüanzieren verstanden hat. Auch jene selber interessieren weniger durch ihre Leistungen, als durch ihre Bestrebungen, dem Holzschnitt wieder einen angesehenen Platz unter den graphischen Künsten zu erkämpfen. Sie gaben den ersten, freilich noch kraftlosen Anstoss zu der künstlerischen Umgestaltung der Holzschnitttechnik, die dann in England und in Deutschland mit Erfolg durchgeführt wurde und dem XIX. Jahrhundert als ein wertvolles Vermächtnis die alte Kunst in neuer Form überlieferte.

DER FARBENKUPFERSTICH.

ES kann nicht Wunder nehmen, dass man in einer Zeit, in der die Technik des Kupferstiches den Höhepunkt der Vollendung erreicht zu haben schien, in der Grabstichel und Nadel ernstlich glaubten, mit dem Pinsel in Wettstreit treten zu können, den Gedanken, durch Hinzufügung der Farbe den Kupferstich der Malerei gleichzustellen, mit Eifer verfolgte. An Vorstudien hatte es nicht gefehlt. Die Versuche, mit verschieden eingefärbten Holzschnitttafeln Buntdrucke zu erzeugen, reichen, wie wir gesehen haben, bis in den Anfang des XVI. Jahrhunderts zurück. In Herkules Seghers farbigen Radierungen lagen deutliche Ansätze für eine Ausbildung des Kupferstiches nach dieser Richtung.

Die melodiöse Kunst Watteaus und Bouchers, die überall, was ihr an Ernst und Tiefe des Inhaltes und des Naturstudiums abging, durch sinnliche Reize der einschmeichelnden Formen und Farben zu ersetzen suchte, hatte den Kupferstich in diese Bahnen gelockt. Durch alle Feinheiten der alten Technik und durch neue graphische Methoden suchen nun die Techniker des Kupferstichs der Wirkung der Oelmalerei, des Aquarell, des Pastell und der farbigen Zeichnung näher zu kommen. Es wird dadurch der Verwendung von Farben im Kupferstich erfolgreich vorgearbeitet. Allerdings wird man nicht leugnen können, dass hierbei meist das technische Interesse das künstlerische weit überwiegt. Alle neuen technischen Verfahren dieser Art sind in Frankreich erfunden und ausgebildet worden und haben erst von hier aus weitere Verbreitung gefunden.

Den eigentlichen Kupfer-Farbendruck, d. h. die Herstellung farbiger Bilder auf mechanischem Wege durch das Uebereinanderdrucken einzelner, mit verschiedenen Farben genetzter Kupferplatten, hat man zuerst mit Hilfe der Schabkunst versucht. Jacob Christoph Le Blon (geb. in Frankfurt 1667, gest. in Paris 1741) ist der Erfinder dieses Verfahrens. Er wurde von C. Meyer in Zürich unterrichtet und bildete sich dann in Italien bei Maratta weiter aus. Später kam er nach Holland, wo er die ersten Versuche in Farbendruck anstellte. Auf Grund der Theorie Newtons, dass alle Farbentöne sich aus den drei Grundfarben blau, gelb und rot zusammensetzen liessen, suchte er mit drei geschabten,

Digitized by Google

je für eine dieser Farben bestimmten Platten Bilder herzustellen, die, nachdem sie einen Ueberzug von Oel erhalten hatten, der Wirkung von Oelgemälden gleichkommen sollten. Schon 1711 sah der Maler Uffenbach in Le Blons Atelier Kupferbuntdrucke dieser Art. In London gelang es ihm dann eine Gesellschaft zur Herstellung solcher Bilder zu gründen, die aber bald zusammenbrach, obwohl eine grosse Anzahl von Drucken hergestellt und zum Teil auch verkauft worden war. Ein zweites ähnliches Unternehmen, das er 1732 in Paris zustande brachte, misslang ebenfalls. Der unerschütterliche Mann setzte aber seine Arbeiten und Experimente demungeachtet unablässig fort und wirkte durch Schriften und durch die Tat bis an sein Ende für seine Idee. Noch kurz vor seinem Tode erhielt er (1740) ein königliches Privileg.

Einige Drucke, die wesentlich mit radierten und gestochenen Platten hergestellt sind, wirken noch matt und hart im Ton, z. B. das Bildnis des Kardinals de Fleury. Satter und verschmolzener sind die Töne der nur mit geschabten Platten gedruckten Bilder. In dem wohl in London entstandenen Bildnisse König Georgs II. von England, das zu seinen gelungensten Werken gehört, sind die Töne leuchtend und klar und nähern sich in der Tat der Wirkung der damaligen Technik der Oelmalerei. Auch andere Bildnisse, besonders das König Ludwigs XV., haben ansprechende, aber meist zu matte und verblasene Farbenstimmung. Noch grösseren Schwierigkeiten begegnete die Reproduktion von älteren Werken der Malerei, die Le Blon unternahm. Die Kinder König Karls I. nach Van Dyck, die Engel nach Correggio und andere sind als Reproduktionen wenig gelungen, ohne Harmonie und Leuchtkraft der Farben.

Le Blon hatte, um dem Prinzipe des Dreifarbendruckes treu zu bleiben, die Benutzung einer vierten Platte für die tiefschwarzen Töne fast immer vermieden. Seine Schüler und Nachfolger sahen sich zu diesem und anderen Kompromissverfahren gezwungen, konnten es jedoch ebenfalls über das Stadium der Versuche kaum hinausbringen. Le Blons Schüler Jacques-Gautier Dagoty (1717—1786) ist weniger tüchtig und erfolgreich gewesen als sein Sohn Edouard-Gautier Dagoty (gest. 1783), der eine Reihe von besseren Leistungen aufzuweisen hat, z. B. die Leda und den bogenschnitzenden Amor nach Correggio, Tizians Venus und andere Gemälde der Galerie d'Orléans (1780) und das Bildnis der Gräfin Dubarry. Er bleibt aber ebenso wie andere hinter Le Blons besten Arbeiten zurück. Das Verfahren, das eine grosse Fertigkeit in der Schabtechnik erforderte und auch sonst mit den grössten Schwierigkeiten zu

Digitized by Google

kämpfen hatte, fand in Frankreich nur wenige Adepten. In Italien scheint nur Giov. Paolo Lasinio sich mit einigem Erfolge dieser Technik befleissigt zu haben. In Deutschland haben Joh. Peter Pichler (1765—1806) und Franz Wrenk (1766—1830) in Wien einige wenig gelungene, ziemlich bunte und harte Blätter in Farbenschabkunst gefertigt.

Erst durch die Erfindung der Aquatinta-Manier (au lavis) nahm der Farbenkupferdruck in Frankreich einen bedeutenderen Aufschwung. Jean Baptiste Le Prince (1734—1781), von dem als Radierer und Illustrator schon die Rede war, gebührt dieses Verdienst. Er hat zuerst seine Skizzen und Kostümbilder aus Russland in dieser Manier herausgegeben (1768) und damit grossen Beifall geerntet. Nach seinem Tode erwarb die Académie royale das Geheimnis der Technik von Le Princes Nichte. Das leicht zu handhabende Verfahren der Aquatinta gestattete, Tuschtöne, die vorher durch Schabkunst nur unvollkommen wiedergegeben werden konnten, fast täuschend nachzuahmen. Le Princes Aquatinta-Blätter sind ebenso fein und geistreich ausgeführt wie seine Strichradierungen. Neben 96 Radierungen gewöhnlicher Art zählt man von ihm 179 Werke in Lavis, hauptsächlich Bilder aus dem russischen Leben, die viel Interesse erregten, Landschaften, Volkstypen und Genreszenen. Die bekanntesten seiner meist heiteren, oft auch frivolen Darstellungen sind der „poel" (1770), die „lampe polonaise", „danse Russe", „la jardinière", „la musicienne", „les laveuses", „les voyageurs" (s. Abb.). Die Druckfarbe ist so gewählt, dass die Töne des Bisters und der chinesischen Tusche, die man für solche Skizzen in der Originalausführung verwandte, möglichst täuschend nachgeahmt wurden. Le Prince hat damit schon selber auf die Verwertung seiner Technik für den Farbendruck hingewiesen.

Diesen Schritt, durch den die Aquatintatechnik eine neue Bedeutung gewann, scheint François Janinet (1752—1813) getan zu haben. Er nennt sich wenigstens selber auf einem Blatte Erfinder des Lavisfarbendruckes, und in der Tat scheinen seine Arbeiten die ältesten zu sein. Er hat jedenfalls mit seinen Farbendrucken ungleich grössere Erfolge erzielt als mit seinen missglückten Versuchen als Luftschiffer, die ihm nur Schaden und Spott eintrugen. Die Umrisse und die Arbeit der Roulette treten in seinen Drucken noch etwas stärker hervor als in denen seiner Nachfolger, er erreicht aber durch den Uebereinanderdruck von mehreren, die verschiedenen Farben auftragenden Aquatintaplatten oft schon die diskretesten und ansprechendsten Wirkungen.

Digitized by Google

Das Blutbad an der Bartholomäus-Nacht Frankreichs ist ein Beispiel dafür, daß die Katholiken nicht davor zurückschrecken, Mord und Totschlag zu begehen, um ihre Macht zu sichern. Auf dem Bild sieht man, wie Katholiken Hugenotten ermorden.

Die Bartholomäus-Nacht ist ein blutiges Beispiel für die Intoleranz der Katholiken. Sie ermordeten in dieser Nacht, vom 23. auf den 24. August 1572, Tausende von Hugenotten, die sich in Paris aufhielten. Auf dem Bild sieht man, wie Katholiken Hugenotten ermorden.

und sein künstlerisches Feingefühl von ihrer besten Seite. Unter seinen Bildnissen haben sich die der Königin Marie Antoinette in goldverzierter Umrahmung (1774) und der königlichen Modistin Mademoiselle Bertin, die Büsten Henrys IV. und Sullys u. a. m. auch neben den späteren Leistungen dieser Technik zu behaupten vermocht.

Zu seiner höchsten Vollendung gelangt der Lavis-Farbendruck in den Hauptwerken des Louis Philibert Debucourt (Paris 1755—1832). Während Janinet nach Zeichnungen und Bildern anderer arbeitet, vervielfältigt Debucourt nur seine eigenen Erfindungen, die an künstlerischer Qualität und an Reichtum des Inhaltes auf der Höhe der Modekunst der Zeit stehen. Er berechnet seine Arbeiten von vornherein auf die Ausführung in Aquatinta und kann deshalb leichter alle ihre Vorteile ausnützen. Debucourt wurde 1781 als Genremaler in die Akademie aufgenommen und widmete sich seit 1785 ganz der Vervollkommnung und Verwertung des Lavisbuntdruckes. Seine ersten Versuche, selbst noch das reizende „menuet de la mariée" (1786), sind etwas hart und fleckig, nicht ganz ausgeglichen in der Tönung. Auch eines seiner Hauptwerke, die berühmte „promenade du palais royal" (1787), zeigt noch die matteren, trockeneren Töne Janinets, seine rötlich-violetten und bläulichen Tinten. Die Ausführung ist von miniaturartiger Feinheit, eine höchst gelungene Nachahmung der Gouachemalerei, aber mit eigenen farbigen Reizen. Hier herrscht die dämmerige, staubige Atmosphäre der Gartenarkaden, in der „promenade publique" von 1792, dem Meisterwerke Debucourts, flutet das volle Sonnenlicht durch die Bäume des Parks über die bunte Schar der eleganten Spaziergänger. Die Verschmelzung der Töne, in der die Hauptschwierigkeit der Technik bestand, ist ihm in diesem Werke vollkommen gelungen, alle Stumpfheit und Trockenheit der Farben ist überwunden und eine reiche Skala heller, matt glänzender und satter Töne, eine volle, ganz harmonische Bildwirkung erzielt. Die Granierung ist so zart, dass man das Korn kaum mehr bemerkt und die Aquarellfrische der leichten Pinselstriche zu fühlen glaubt. Debucourt hat für seine feinsten Arbeiten bis zu 9 Platten benutzt, neben dem Lavis Schabkunst, Roulette und Nadel verwendet und auch sehr kräftige schwarze Schattentöne und helle Lichter erzielt. In der Wiedergabe glänzender Seidenstoffe mit ihren Lichtfleckchen, der feinen Spitzen und der zarten Leinengewebe kann er mit einem Netscher oder Terburg wetteifern.

Debucourt zeigt sich in diesen Blättern als ein Sittenschilderer von Scharf-

Digitized by Google

blick und Humor. Die Naturwahrheit und die Genauigkeit in der Wiedergabe des Einzelnen — man glaubte sogar bestimmte Personen in den Figürchen erkennen zu können — bürgen für die Treue der Schilderung, die uns wohl mit Unrecht etwas karikiert erscheint. Liebenswürdig heitere Familienszenen stellt er in einer Reihe anderer, gleichzeitiger Werke dar, z. B. in der „fête de grand-mama“ (les bouquets) und dem Neujahrsglückwunsch (les compliments). Etwas karikierter scheinen seine späteren, um 1800 entstandenen Sittenbilder, z. B. die „galants surannées“, die „coquette et ses filles“, die „manie de danse“, in denen sich der englische Einfluss schon bemerkbar macht. Ueberhaupt hält sich der Künstler nicht lange auf seiner Höhe. Die technische Ausführung wird oberflächlicher und ärmlicher und die Nachhilfe des Pinsels immer stärker in Anspruch genommen. Die Karikaturen nach Carle Vernet bewahren nur noch wenig von der entzückenden Feinheit jener früheren Meisterwerke. Die Rücksichtnahme auf die Vorliebe des grösseren Publikums für bunte, humoristische Bilder ist dem künstlerischen Farbendruck verhängnisvoll geworden. Die Vorzüglichkeit seiner besten Arbeiten zeigen nur noch einige Bildnisse Debucourts, wie die Ludwigs XVI., Lafayettes und des Herzogs von Orléans.

Hinter den beiden Hauptmeistern des Farben-Kupferstiches, Janinet und Debucourt, stehen die zahlreichen übrigen Künstler, die sich dieser Technik gewidmet haben, durchgehends weit zurück. Einer der besten Meister ist Janinets Schüler Charles Melchior Descourtis (1753—1820). Die „foire de village“ und die „noce de village“ nach Taunay sind seine besten Werke; auch die Ansichten von Rom und Paris sind vortrefflich ausgeführt. Dagegen gehören seine Illustrationen zu „Paul et Virginie“ und zum Don Quixotte und anderes schon zur schwachen Marktware des Buntdruckes. In seinen Bildnissen kann Pierre Michel Alix (1762—1817) oft Janinet und Debucourt fast an die Seite gestellt werden. Er ist mit der Zeit mitgegangen und hat nacheinander Marie Antoinette nach Vigée-Le Brun, Mirabeau, Marat, Charlotte Corday, Napoléon, Papst Pius VII. und Louis XVIII. porträtiert, ausser anderen politischen und wissenschaftlichen Berühmtheiten. Weniger gelungen sind seine Reproduktionen nach Fragonard und anderen Malern. Auch an den „costumes des grands théâtres“ hat er im Verein mit Ant. Fr. Sergent und Ridé gearbeitet. Ausserdem seien noch die Bildnisse Louis-Jean Allais' und Laurent Guyots „cris de Paris“ und seine Landschaften erwähnt.

Die Meister des Buntdruckes haben sich, wie schon bemerkt, nicht auf die

beiden grundlegenden Techniken der Schabkunst und der Aquatinta beschränkt, sondern ausser der Linienradierung und der Stichelarbeit auch die sogenannte Crayonmanier, die Roulettenarbeit zur Mithilfe herangezogen. Diese Technik ging allerdings ursprünglich nur auf die Nachahmung der Kreide- oder Rotstiftzeichnung aus, wurde aber sehr bald durch den Modegeschmack und auch durch ihre eigene Vorliebe für die Faksimilierung von Zeichnungen auf den farbigen und mehrfarbigen Druck gelenkt. Die Ehre der Erfindung der Crayonmanier haben mehrere Künstler, jeder mit gleicher Bestimmtheit für sich in Anspruch genommen. Jeder von ihnen mag unabhängig sein Verfahren ausgebildet haben oder wenigstens die Arbeiten der anderen im Verhältnis zu den eigenen Verbesserungen für unerheblich gehalten haben.

Jean Charles François (1717—1769) scheint der erste gewesen zu sein, der, angeblich schon um 1740, versucht hat, die körnigen Linien der Kreide- oder Rotstiftzeichnung durch geätzte Punktierarbeit nachzuahmen, er ist jedenfalls der erste, der mit der Crayonmanier künstlerische Erfolge erzielt hat. Sein Verdienst besteht darin, die alte Punktiertechnik, die schon seit Giulio Campagnola bekannt war und später von Franz Aspurck und Lutma gepflegt worden ist, durch die Verbindung mit der Radiertechnik praktisch und künstlerisch leichter verwertbar gemacht zu haben. Die Roulette, das wichtigste Werkzeug der Crayonarbeit, scheint jedoch schon lange vor ihm und auch vor Demarteau, der als ihr Erfinder gilt, bekannt gewesen zu sein. Im Jahre 1757 trat François zuerst mit Stichen in Crayonmanier an die Oeffentlichkeit, die Beachtung fanden und ihm Eintritt in die Akademie und später eine königliche Pension verschafften. Er gab dann Zeichnungen nach Eisen, nach Holbein und nach der Antike, Ornamentblätter und eine Zeichenschule in dieser Technik heraus. Unter seinen Bildnissen sind die des François Denis und seiner Gattin die vorzüglichsten. Interessant ist sein Versuch, in dem Bildnis des François Quesnay (1767) alle bis dahin bekannten Techniken des Kupferstiches zur Anwendung zu bringen. Grabstichel, Radierung, Schabkunst, Aquatinta und Crayonmanier müssen helfen, jeden Teil des Bildes in seiner Stofflichkeit möglichst getreu wiederzugeben. In einer beigefügten Erläuterung hebt der Künstler die Mannigfaltigkeit in der Ausführung seiner Arbeit hervor. Künstlerisch ist dieser Versuch recht wenig befriedigend ausgefallen, er ist aber charakteristisch für den Menschen und auch für die Vorliebe der Zeit für technische Spitzfindigkeiten.

François' Verfahren ist von Gilles Demarteau (Lüttich 1722—1776

Digitized by Google

Paris), der neben M. Magny und Bonnet ebenfalls als ihr Erfinder bezeichnet wird, bedeutend vervollkommnet worden. In seinem Werke von 729 Stichen wirkt allerdings die Masse sehr ermüdend, einzelne Blätter sind aber gegenständlich und durch ihre technische Vollendung wertvoll und anziehend. Der Charakter des Kreidestriches ist in Demarteaus Reproduktionen fast täuschend wiedergegeben. Er wagte sich auch an die Zeichnungen alter Meister, besonders glücklich sind aber seine Faksimilestiche nach Stiftzeichnungen zeitgenössischer Künstler wie Huet, Cochin, Pierre und vor allem François Boucher. Vortrefflich ist z. B. das Bildnis des Carle Vanloo. Weiteren Kreisen hat sich Demarteau besonders durch seine Zeichenvorlagen bekannt gemacht. Die Crayonstiche werden, um den Originalen möglichst nahe zu kommen, oft in roter oder blauer Farbe auf farbig getöntes Papier abgedrukt, manchmal sogar mit dem Pinsel weiss gehöht. Auch Demarteau brachte es als Akademiker zu hohen Ehren.

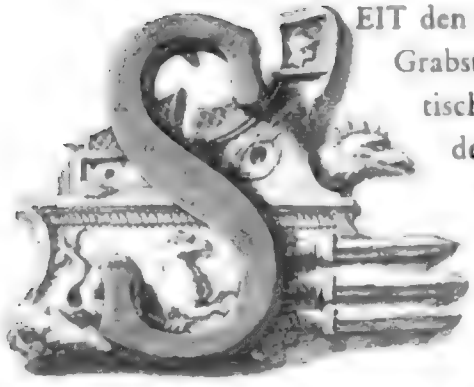
Der mehrfarbige Druck mit Hilfe des Crayonverfahrens, den auch Demarteau versucht hatte, verdankt seine Ausbildung besonders Louis Marie Bonnet (1743—1793). Auch er gab sich als Erfinder der Crayontechnik aus und hatte insoweit ein gewisses Recht dazu, als er nicht bloss die lineare Kreidezeichnung, sondern auch wirkliche Pastellbilder nachzuahmen verstand. Im Jahre 1769 gab er eine Schrift „le pastel en gravure inventé et executé par Louis Bonnet“ heraus. Seine Drucke mit verschiedenfarbigen Platten in Crayonmanier haben allerdings weniger Bedeutung gewonnen als der Lavis-Farbendruck und die Punktiermanier, unter seinen über 1000 Stichen befinden sich aber zahlreiche mehrfarbige Pastellbilder von grosser Vorzüglichkeit. Bonnet kombiniert sein Verfahren häufig mit Schabkunst und anderen Techniken, er hat es sogar fertig gebracht, die Lichter in den Zeichnungen mit weiss und die Umrahmungen seiner Bilder mit Gold aufzudrucken. Trotzdem kann oder will er der Beihilfe des Pinsels oft genug nicht entraten. Wie Demarteau benutzt auch Bonnet in erster Linie Zeichnungen von Boucher und Huet als Vorlagen, er hat aber auch nach vielen anderen Meistern und nach eigenen Erfindungen Buntdrucke ausgeführt. In der Zeit der Revolution arbeitet Bonnet wie viele seiner Kunstgenossen stark für den patriotischen Augenblicksbedarf. Aktualitäten aller Art, Bildnisse und humoristische Darstellungen, wie die „cris de Paris“ gingen ebenso wie Zeichenvorlagen in grosser Zahl aus seiner Werkstätte hervor. Die Arbeit wird auch bei ihm, wie bei vielen anderen Crayonstechern, zum Teil recht geschäftsmässig und wenig künstlerisch betrieben.

In Holland hat Cornelis Ploos van Amstel (1726—1890), ein wohlhabender Amsterdamer Kunstsammler und Dilettant, durch eine äusserst geschickte Verwendung des Crayon-Farbendruckes nach Zeichnungen alter Meister Faksimile-Reproduktionen von grosser Vollendung angefertigt. Seine 46 Nachbildungen von Zeichnungen Ostades, Rembrandts, van Dycks, Metsus, Potters u. a. m., die 1765—82 erschienen, sind auch heute noch hoch geschätzt. Auch in Deutschland fand die Zeichnungsreproduktion in Johann Theophil Prestel (1739—1808) einen eifrigen Vertreter. Prestel arbeitete mit seiner Frau Catharina und mit seiner Tochter in Nürnberg und in Frankfurt und hat zum Teil in Crayonmanier, zum Teil in Aquatinta eine grosse Anzahl von Meisterzeichnungen, z. B. die des Praunschen Kabinetts in Nürnberg (1778 bis 1780) recht gut wiedergegeben.

Die Flächenpunktiermanier, das „stipple work", das Bartolozzi so glücklich für den Farbenkupferstich zu verwenden wusste, ist ebenso wie früher die Schabkunst in Frankreich von den bedeutenderen Künstlern fast unbeachtet geblieben. Fast alle Arbeiten, die in dieser Technik von Franzosen ausgeführt worden sind, stehen an Qualität und Geschmack unter dem Durchschnitte der französischen Kupfersticharbeiten; sie sind wohl auch zum grössten Teil in England oder für den Export dorthin hergestellt worden.

Digitized by Google

DER KUPFERSTICH IN ITALIEN.



SEIT den Zeiten der Carracci und ihrer Schule hatte die Grabstichelkunst in Italien kaum mehr als den praktischen Bedürfnissen zu genügen vermocht. Neben der eifriger und erfolgreicher betriebenen Radierung bleibt sie auf Gebrauchsware beschränkt und wagt sich kaum über die Technik der einfachen, genährten oder gekreuzten Taillen hinaus. Erst im XVIII. Jahrhundert beginnt der italienische Kuferstich, angeregt durch die glänzenden Leistungen der Franzosen, wieder am künstlerischen Wettbewerb teilzunehmen. Die italienische Kunst, die fremden Stechern eine Fülle von Vorbildern geliefert hatte, findet nun wieder auch in der Heimat glänzende Interpreten, freilich zu spät, als dass selbst Talent und innige Konzentration den Kontakt mit der grossen Kunst der Renaissance wiederherzustellen vermocht hätten. Die neue Technik führt Formenvorstellungen mit sich, die mit dem Geist der alten Kunst im Widerspruch stehen.

Wie es scheint wurde die französische Technik den Italienern zunächst durch einige deutsche in Italien ansässige Stecher vermittelt. Johann Jacob Frey (1681 bis 1772), Westerhouts Schüler, in Rom und Joseph Wagner (1706—80) in Venedig sind die Lehrer zahlreicher italienischer Stecher gewesen. Girolamo Rossi, (geb. in Rom um 1680), Girolamo Frezza (1659—1728), Antonio Pazzi (geb. Florenz 1706) und Freys Schüler Carlo Gregori (Florenz 1719—1759) und andere bleiben noch in den alten Bahnen und erheben sich auch da, wo sie französische Vorbilder nachzuahmen suchen, nicht über die Handwerksmässigkeit. Wagners Schüler Giovanni Volpato (Bassano 1738—1803 Rom) ist der erste, der mehr Schwung und höheres künstlerisches Streben zeigt. In Venedig soll er besonders durch seinen Mitschüler Bartolozzi gefördert worden sein und dann in Paris studiert haben. Nachdem Volpato die ersten Proben seiner Geschicklichkeit in Venedig und in Parma abgelegt hatte, wandte er sich nach Rom, um sich hier fast ausschliesslich der Reproduktion der Gemälde Raffaels, seinem Lebenswerke zu widmen.

Volpato hat Gemälde von Leonardo, Correggio, Poussin, Claude Lorrain, Guercinos Aurora, Caravaggios Spieler gestochen, sein Ruhm gründet sich aber

hauptsächlich auf seinen grossen Blättern nach Raffaels Stanzen und Loggienbildern. Seine Stiche hat er, wie das damals üblich wurde, nicht unmittelbar nach den Gemälden sondern nach Zeichnungen eines besonders damit beauftragten Künstlers ausgeführt. Der Schematismus, den diese Umzeichnung eines Fremden schon mit sich bringt, wird durch das starre Liniensystem der Technik noch gesteigert. Volpato sucht sich in der Taillenführung an Nanteuil, Edelinck und Drevet anzulehnen, das Fleisch, die Haare, die verschiedenen Stoffe usw. durch besondere, entsprechend geformte Strichlagen zu charakterisieren. Gleichmässigkeit und Sauberkeit der Strichgruppen und der einzelnen Linien und malerische Haltung der Töne werden erstrebt, aber die Systematik des Liniengewebes ist von unerträglicher Härte, die Gesamtwirkung flau und ohne farbige oder kompositionelle Accentuierung. Als sorgfältige, gefällige Nachbildungen der angebeteten Meisterwerke mochten Volpatos Stiche damals selbst für den, der die Schwächen der Formen, besonders der Köpfe, empfand, einen hohen Wert besitzen, als Werke des Bilddruckes verdienen sie, verglichen mit den Arbeiten der Franzosen, nicht den Ruf, den sie lange genossen haben.

Bei der Ausführung seines grossen Raffaelwerkes wurde Volpato ausser von anderen Gehilfen, wie Ottaviani und Domenico Cunego, besonders von seinem Schüler und Schwiegersohne Raffaello Morghen (Florenz 1758 bis 1833) unterstützt. Heute, wo wir die Begeisterung der Zeitgenossen und der nachfolgenden Generationen für die Werke dieses glänzendsten Meisters der italienischen Grabstichelkunst kaum verstehen können, hat man mehr seine Vorzüge als seine Schwächen wieder hervorzuheben. Morghen trat, nachdem er in Neapel seine ersten Versuche als Landschaftszeichner und als Stecher gemacht hatte, 1778 in Volpatos Werkstatt ein. Raffaels Deckenbilder der Stanza della segnatura und die Messe von Bolsena zeigen die Richtung, die er unter Volpatos Einfluss nimmt. Er ist ihr treu geblieben und hat sein ganzes Leben mit Hingebung und Liebe der Nachbildung der klassischen Werke der italienischen Malerei gewidmet.

In jenen Werken, die Volpatos Raffaelwerk vervollständigen sollten, hat Morghen den harten, trockenen Stil seines Lehrers noch nicht überwunden. Erst in der Aurora nach Guido Reni (1787) entfaltet er seine eigene Kunst. Die Radierung benutzt er nur noch zur Vorzeichnung, alle Linien werden mit der grössten Sauberkeit und Klarheit mit dem Grabstichel ausgearbeitet. Die Flächen werden durch schräg sich kreuzende Lagen genau äquidistanter,

Digitized by Google

Schönheiten. Wo er sich ausnahmsweise an malerische Aufgaben, an Tizian, Murillo oder Rubens und Van Dyck wagt, lässt seine kalte Systematik kaum etwas von der Eigenart der Maler unberührt. Morghen gibt seinen Köpfen immer Ausdruck und Charakter, nur sind es nicht die der Originale. An Begeisterung für seine Aufgabe und an eifrigem Bemühen in den Geist seines Vorbildes einzudringen hat er es nicht fehlen lassen. Wenn er trotzdem den Charakter der alten Meisterwerke so wenig getroffen hat, so lag das nicht an einem Mangel an künstlerischem Feingefühl, dass er in hohem Grade besass, sondern an seiner Abhängigkeit von den akademischen Kunstanschauungen seiner Zeit.

Innerlich noch fremder als den Werken Raffaels bleibt Morghen seinem Vorbilde in dem grossen Stiche nach Leonardos Abendmahl, seinem berühmtesten Meisterwerke. Als stecherische Leistung und als wirkungsvolles Bild verdient er aber ohne Frage das hohe Lob, das man fast ein Jahrhundert ihm verschwenderisch hat zu Teil werden lassen, und mit Recht konnte es von Generationen von Grabstichelkünstlern als unerreichbares Ideal der Vollendung angestaunt werden. Morghen bleibt hinter den grossen französischen Meistern nur deshalb zurück, weil ihn seine Vorbilder zu sehr der Natur und der Kunst seiner Zeit entfremdet hatten. Welche Reize sein Talent auch der Wirklichkeit hätte abgewinnen können, das zeigen seine Gelegenheitsbildnisse nach dem Leben, besonders sein mit der kalten Nadel ausgeführtes Selbstbildnis.

Die Schwächen und Härten des linearen Systems Volpatos und Morghens zeigen sich noch viel stärker in den Werken ihrer Schüler, die sich meist noch enger als ihre Meister den französischen Vorbildern anschliessen. Selbstbewusstsein und beschränkter Eigensinn steigern sich in dem Maasse, in dem künstlerische Kraft und technische Selbständigkeit abnehmen, und führen die Grabstichelkunst zu leerem, gedankenlosem Schematismus. Die Stecher verlieren die Originale immer mehr aus den Augen und begnügen sich mit genauem, technisch virtuosem Nachstich der ihnen vorgelegten Zeichnungen nach den Gemälden. An Anerkennung und Beschäftigung hat es den Kupferstechern dieser Zeit nicht gefehlt. Das lebhafte Interesse für die klassische Kunst erzeugte einen grossen Bedarf an Reproduktionsstichen. Einzelne Blätter wurden als Zimmerschmuck und für die Mappen der Kunstfreunde und Italienfahrer hergestellt, grosse Folgen von Nachbildungen der Hauptwerke der Gemälde- und Antikensammlungen als Prachtpublikationen von den fürstlichen Besitzern in Auftrag gegeben.

Von den zahlreichen Stechern, die sich im XVIII. Jahrhundert und im

Digitized by Google

Anfange des XIX. in Italien mit der Reproduktion von Kunstwerken beschäftigten, brauchen nur einige der Tüchtigeren aufgeführt zu werden. Sie besitzen weder eine persönliche Eigenart noch vermögen sie ihre Kunst über die Höhe der Morghenschen Technik hinauszuführen oder ihr eine neue Richtung zu geben. Unmittelbare Schüler Volpatos und Morghens sind Giovani Folò, Pietro Fontana, Galgano Cipriani, Andrea Toffanelli. Wie viele andere italienische Stecher hat sich auch Vincenzo Vangelisti in Frankreich bei Wille auszubilden gesucht. Aus der Kupferstecherschule, die er in Mailand leitete, ist unter anderen auch Giuseppe Longhi (1766—1831), der in seiner Zeit als einer der besten Künstler und Lehrer der Grabstichelkunst galt, hervorgegangen. Seine Radierungen zeigen nur zu deutlich, wie dürftig sein eigenes Formenverständnis war. Longhis Schüler wieder waren viele der besten italienischen und deutschen Stecher des beginnenden XIX. Jahrhunderts wie Pietro Anderloni, Mauro Gandolfi und Giovita Garavaglia. Willes Schüler ist auch der tüchtige Turiner Bildnisstecher Carlo Antonio Porporati, bei Bervic hat sich der Stecher Correggios, Paolo Toschi (1788—1854) ausgebildet. Paolo Mercuri und Luigi Calamatta, zwei der virtuosesten und feinsten Meister des Grabstichels gehören schon ganz dem XIX. Jahrhundert an.

Im Gegensatze zu diesen Stechern, die sich die französische Technik anzueignen suchen, haben einige venezianische Grabstichelkünstler eine nationale Eigenart des Kupferstiches ausgebildet. Die Technik Giovan Marco Pitteris (1703—1786) ähnelt, ebenso wie die seines Lehrers Giovan Antonio Faldoni, der Art des Claude Mellan, sie ist aber wohl eher eine direkte Weiterbildung der Manier des Giuseppe Caletti und des Guercinostechers Pasqualini. Ihre Modellierung durch gleichlaufende, anschwellende Linien ohne Kreuzungen war für die Wiedergabe der duftigen, lichten, verblasenen Malweise der Venezianer wie Piazzetta und Rosalba Carriera vorzüglich geeignet. Pitteri hat dies System zu grösserer Gleichmässigkeit der Formen und Töne vervollkommnet, indem er den Linien wesentlich eine perpendiculäre oder diagonale Richtung gab und die Modellierung durch Anschwellung und Abschwächung der Linien und durch punktartige Verdickungen erzielte. Er hat hauptsächlich nach Piazzetta gestochen, besonders eine Reihe lebensgrosser Bildnisse und Köpfe von Heiligen, die die weiche, flüssige Pinselführung des Malers vortrefflich nachahmen und zu den charaktervollsten und formgewandtesten italienischen Grabstichelarbeiten dieser Zeit gehören. Pitteri hat auch nach dem venezianischen

Sittenschilderer Pietro Longhi gearbeitet und nach eigenen Zeichnungen mehrere gute Bildnisse, z. B. das des Scipione Maffei, ausgeführt. In der gleichen Manier und mit gleicher Geschicklichkeit arbeiten Felice Polanzani, von dem das charakteristische Bildnis Piranesis und das lichter und freier behandelte Doppelbildnis des Felice Ramelli und Camillo Tacchetti (s. Abb.) hervorzuheben sind, und einige andere tüchtige venezianische Stecher, wie Pietro Monaco, Giovanni Cattini und Domenico Lorenzi.

Höchst interessant und bedeutungsvoll ist nun die technische Verwandtschaft dieser Reproduktionsstiche mit den Radierungen der gleichzeitigen venezianischen peintres-graveurs. Nur selten hat die Maler-Radierung ihren zeichnerischen, skizzenhaften Charakter so vollkommen zu überwinden und so erfolgreich mit der koloristischen Wirkung des Gemäldes zu wetteifern vermocht wie hier. Die Absicht ist die gleiche wie in Rembrandts Radierungen, aber die Mittel sind die entgegengesetzten, dem verschiedenen Charakter der Malweise entsprechend. Der Holländer arbeitet aus dem dunklen Gesamtton die Lichteffekte heraus, die Venezianer suchen durch die spärlichen, sorgfältig verteilten Schatten nur die Wirkung des Lichtes zu steigern, dem hellen, blendenden Sonnenlichtton die Herrschaft zu verschaffen.

Ein glänzendes künstlerisches Leben war der letzte Ruhm der venezianischen Republik vor ihrem Falle. Paolo Veroneses farbige Zauberwelt schien noch einmal aufzuleben in Giovanni Battista Tiepolo und in seinen beiden Söhnen. Ihrer lebendigen Phantasie und ihrer Tatenlust genügten selbst die gewaltigen Flächen, die sie mit den lebensfreudigen Lichtgebilden ihres Pinsels schmücken sollten, nicht. Auch die graphischen Künste konnten von ihrem Reichtum neuen Glanz empfangen. Giovanni Battista Tiepolo (Venedig 1693 bis 1770 Madrid) soll die Anregung zum Radieren von Benedetto Castiglione empfangen haben. Eine gewisse Verwandtschaft in der Phantastik der Erfindung wie in der Technik lässt sich wohl wahrnehmen, Tiepolos graphischer Stil ist aber viel mehr durch sein malerisches Sehen bestimmt. Eher als Piazzetta oder gar Lazzarini könnte man Paolo Veronese seinen Lehrer nennen. In den Radierungen seiner venezianischen Vorgänger, die im allgemeinen noch dem schwer linearen Stil der bolognesischen Radierer des XVII. Jahrhundert treu bleiben, in den Arbeiten Sebastiano Riccis, Antonio Balestras, Jacopo Amiconis oder Carlo Carlonis macht sich nur zaghaft und an einzelnen Stellen das Streben nach malerisch leichten, durchsichtigen, hell silbrigen Tönen bemerkbar.

Digitized by Google

Wandel der Lebensanschauung bedingt. Glanz und Wonne des Lebens, Freude am Genuss des Daseins sind die Elemente seiner Kunst. Auch die Darstellung des Martyriums der Heiligen wird zur Glorie. Was ihn von den Franzosen am meisten unterscheidet, ist die reiche Phantastik der Schilderung. Erscheinungen von kühnster Realität der Formen und Gewandung erhebt er in den Allegorien seiner Deckenbilder in lichtdurchflutete Wolkenhöhen, versetzt er in seinen Wandgemälden in Räume von märchenhafter Pracht oder in kulturferne Landschaften von tropischer Ueppigkeit und Sonnenglut. Orientalische Typen und Trachten steigern den fremdartigen Eindruck seiner Darstellungen, der über alle Oberflächlichkeit der Formgebung und über die Wiederholungen einzelner Motive und Typen leicht hinwegsehen lässt. Die perspektivische Verbindung der Gemälde mit dem wirklichen Raume zieht den erregten Beschauer hinein in dies Reich glänzender Visionen.

Was ein Meister wie Boucher an Eindrücken von den Tiepolo gewonnen haben mag, lässt sich schwer feststellen, ihr Einfluss auf naivere Naturen wie Fragonard oder Saint-Non ist leicht zu erkennen. Sie fanden in seinen Gemälden den in's Sublime, Emphatische gesteigerten Ausdruck ihrer eigenen Stimmungen und Farbenträume, in seiner Radiertechnik eine seiner Malweise erstaunlich gleichartige und gleichwertige Darstellungsform.

Die frühesten Radierungen Tiepolos scheinen die 10 Blatt der „vari capricci" zu sein, die schon 1749 publiziert worden sind. Hier ist in der Erfindung und in der Technik die Aehnlichkeit mit Castiglione noch am meisten bemerkbar. Es sind Skizzen nach der Natur, Krieger, Zigeunerweiber, Astrologen, Tiere aller Art, dann Satyrn, Totengerippe und anderes mehr, phantastisch zusammenkomponiert zu Szenen undefinierbaren Inhaltes. Die Technik ist noch etwas kritzlich und derb, mit vielen dunklen Stellen in der Kreuzschraffierung. In den 24 Blatt der „scherzi di fantasia" (s. Abb.) ist die Technik viel eigenartiger, gleichmässiger und sonniger im Ton, die tiefen Schatten milder, die Linien fast nie gekreuzt, meist kurz und gleichlaufend. Durch einfache, rauhe Aetzstriche, die frei und leicht nebeneinandergesetzt sind, werden die grössten Feinheiten der Stoffbehandlung und der Beleuchtung hervorgebracht, durch hart absetzende Schattenstriche wird das Licht zur höchsten Intensität gesteigert. Die scheinbar wirren Massen feiner Strichelchen sind zu Tönen verbunden, und die Umrisse gar nicht oder kaum merkbar angedeutet. Alte Astrologen und Schlangenbeschwörer mit ihren jungen Schülern, mythologische und moderne

Digitized by Google

Gestalten mischen sich auch in diesen geistreichen Spielen einer zügellos schweifenden Phantasie. Trotz ihrer scheinbaren Regellosigkeit sind die Bilder doch höchst kunstvoll komponiert und entzückend fein im Ton des hellsten, flimmernden Sonnenlichtes abgestimmt. Die Zuschreibung anderer Blätter an Giovan Battista ist nicht sicher. Von grösseren Kompositionen, die seine Gemälde wiedergeben, hat er, wie es scheint, nur eine einzige selber radiert, die Anbetung der Könige, seine vorzüglichste Arbeit in dieser Technik.

Giovan Battistas älterer Sohn Giovan Domenico Tiepolo (1727 bis 1804), der treue und fleissige Gehilfe seines Vaters, hat als Radierer ein ungleich umfangreicheres Werk hinterlassen. Nach dem Tode des Vaters hat er zwei Gesamtausgaben der meisten ihrer Radierungen veranstaltet. Seine frühesten Arbeiten sind die 14 Stationen, die „via crucis", die er 1749 als Erstlingswerk Aloigi Cornelio widmete. Nur wenig später, 1750—1752, entstanden die 24 Blätter der „idee pittoriche sulla fuga in Egitto", in denen er seinen Erfindungsreichtum in der verschiedenartigen Abwandelung desselben Themas zeigen wollte. Ausser einer Reihe anderer Radierungen nach seinen eigenen Gemälden und Skizzen hat Giovan Domenico mit besonderem Eifer die berühmtesten Gemälde seines Vaters vervielfältigt und auch eine Anzahl einzelner Figuren und Köpfe aus diesen Bildern radiert. Aus den Inschriften wie aus der liebevollen Sorgfalt der Ausführung spricht seine hohe Verehrung für den Vater und Lehrer.

Seine Radiermanier weicht von der Giovan Battistas, den er als Maler nur nachzuahmen sucht, stark ab. Er arbeitet seine Platten mehr bildmässig in kräftiger, eingehender Modellierung und in dunkleren Tönen aus. Die Umrisse sind mehr betont und die Tiefen durch Kreuzschraffierungen verstärkt. Die radierten Bilder des Vaters scheinen unmittelbar aus der Phantasie in malerische Formen geflossen zu sein, in den Arbeiten des Sohnes ist der Charakter der Reproduktion unverkennbar, besonders in dem Missverhältnis der Detailbehandlung und der starken Farbenkontraste zur Grösse der Blätter. Als Reproduktionen aber sind sie bewunderungswürdig. Sie geben die grossen Altargemälde Giovan Battistas, wie sein Martyrium der heiligen Agathe, seine Madonna mit den drei Dominicanerinnen, den heiligen Jacobus, die Szenen aus Ariost und andere mehr, die gewaltigen Deckenbilder, ihre Fülle von Licht und von lebhaft bewegten, allegorischen und mythologischen Gestalten mit der grössten zeichnerischen Sicherheit und Genauigkeit und mit richtigster Abwägung der Farbenwerte verständnisvoll wieder (s. Abb.).

Digitized by Google

Dem älteren Bruder schliesst sich Lorenzo Tiepolo (1736 bis nach 1772) als Radierer eng an. Er hat neun Radierungen nach Gemälden des Vaters, darunter das Wunder des heiligen Antonius, drei Darstellungen von Rinaldo und Armida und den Plafond mit dem Triumph der Venus, ausgeführt. Er behandelt die Formen weniger energisch, weichlicher, mit feineren und engeren Linienzügen, die Farbe toniger und satter, aber oft auch fleckiger.

Wie in der dekorativen Malerei grossen Stils erhebt sich die venezianische Kunst des XVIII. Jahrhunderts auch in der Landschaft wieder zu einer originalen malerischen Anschauung. Seit Giovanni Bellini ist das goldige Licht ihrer unvergleichlichen Heimat der Schutzgeist der venezianischen Maler geblieben auch in den Zeiten, da man dem künstlerischen Dunkel nervenreizende Wirkungen abzugewinnen

Giovan Domenico Tiepolo. Die h. Margherita da Cortona.

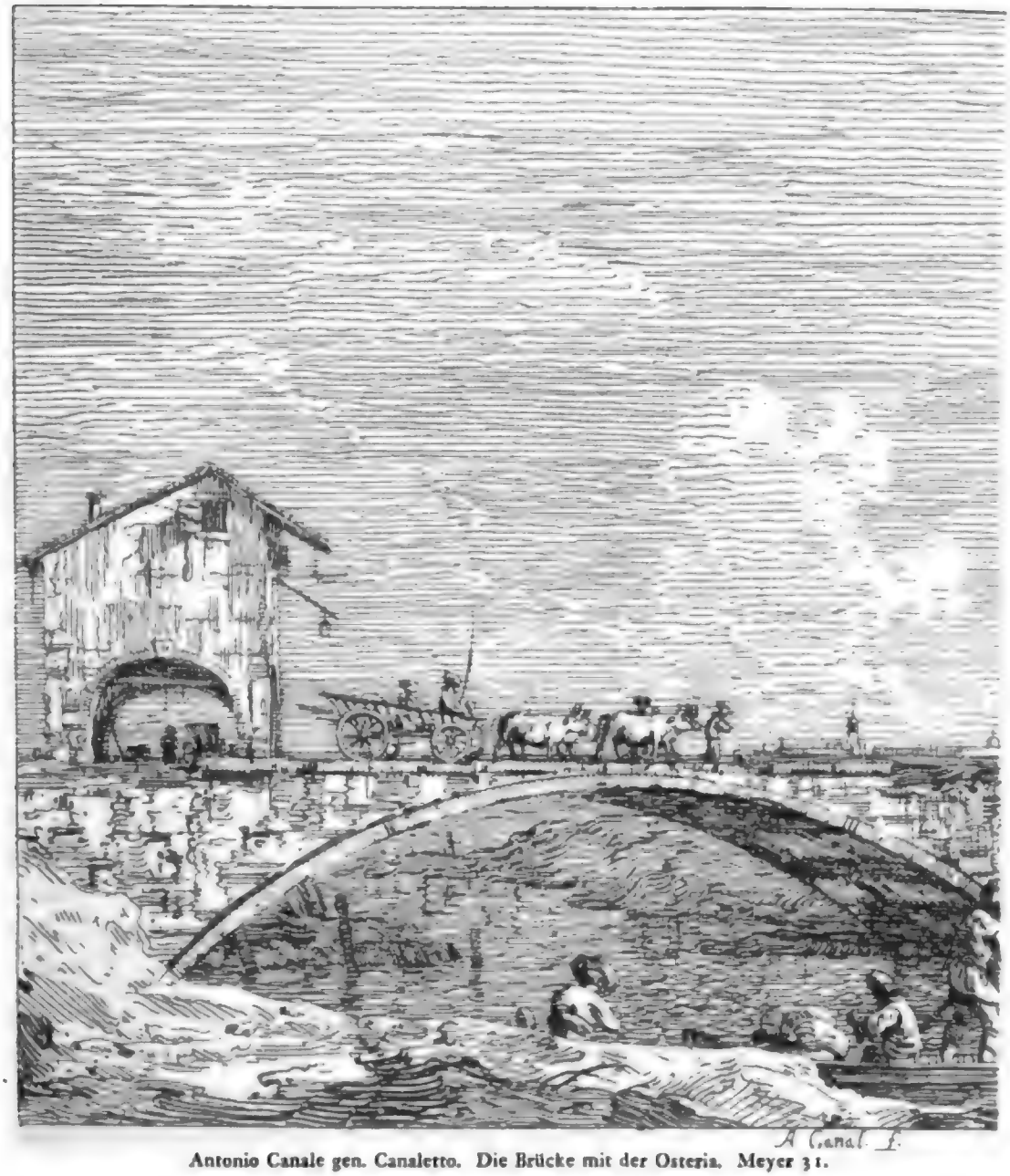
Digitized by Google

suchte. Der eigenartige Eindruck der venezianischen Landschaftsdarstellungen dieser Zeit wird vor allem durch die Konzentration des Blickes auf einen kleinen Umriss und durch die Näherung des Beobachtungsstandpunktes an das darzustellende Objekt hervorgebracht. Man betrachtet die Dinge in der Nähe und sucht sie mit allen ihren Einzelheiten, allen Feinheiten der Form und der Beleuchtung zu schildern. Die malerische Architekturvedute ist, in Italien wenigstens, eine Schöpfung des XVIII. Jahrhunderts.

Marco Ricci (1679—1729), den Neffen und Schüler Sebastiano Riccis, kann man als den vorzüglichsten venezianischen Landschafts- und Architekturmaler um die Wende des XVII. Jahrhunderts bezeichnen. Er geht von der alten carraccesken, grosszügigen, aber nur andeutenden Manier schon zu einer feineren und präziseren Detaillierung über. Seine zwanzig Radierungen zeichnen sich durch malerische Effekte, Gegensätze von Licht und Schatten, und durch Schraffierungen mit gleichlaufenden Linien, die stellenweise schon ganz feine, silbrige Töne ergeben, vor allen gleichzeitigen Arbeiten aus. Riccis sehr beliebte Landschaftsgemälde sind von Bartolozzi, Volpato, Davide Antonio Fossati und von englischen Künstlern viel gestochen worden.

Riccis Kunst zeigt schon manche der Eigenschaften, die in den Werken Guardis und Canalettos zur Vollendung ausgebildet sind, der beiden Meister, die den Ruhm der venezianischen Vendutenmalerei bis in unsere Zeit lebendig erhalten haben. Francesco Guardi, der Schwager Giovan Battista Tiepolos, hat, so viel wir wissen, leider nie die Radiernadel geführt, von Canaletto sind uns dagegen 30 Radierungen erhalten, die seinen Gemälden an künstlerischem Werte ebenbürtig sind. Giovan Antonio Canale gen. Canaletto (1697 bis 1768) ist zuerst Schüler seines Vaters Bernardo, eines Theaterdekorationsmalers, gewesen, dann bei Luca Carlevaris, genannt de cà Zenobio (1665 bis 1731) in die Lehre gegangen. Die 100 radierten Ansichten von Venedig, die Carlevaris 1705 herausgegeben hat, sind uns deshalb über ihren eigentlichen Wert hinaus als Vorbilder des grösseren Schülers interessant. Canaletto konnte hier gegenständliche und technische Anregung gewinnen und auch manche der künstlerischen Effekte, aus denen er einen neuen Stil der Architekturradierung entwickelt hat, wenigstens angedeutet finden. Auch Guiseppe Baronis grosse Regatta von 1709 nach Luca Carlevaris nähert sich schon dem Stil Canalettos. Der junge Venezianer hat sich dann einige Jahre in Rom aufgehalten, wo er fleissig nach alten und neuen Monumenten zeichnete. Hier soll der

Digitized by Google



Antonio Canale gen. Canaletto. Die Brücke mit der Osteria. Meyer 31.

römische Architekturmaler Giovan Paolo Panini Einfluss auf ihn gewonnen haben. Canaletto ist aber Paninis System, die Monumente phantastisch umzugestalten und mit Willkür malerisch zu gruppieren, nicht gefolgt. Es sind vielmehr, wie wir sehen werden, die Radierungen des Venezianers Piranesi, in denen Paninis pomphafter Stil widerklingt.

Nur eine Radierung Canalettos ist mit einer Jahreszahl, 1741, versehen. Es ist dies eine der 12 grossen Ansichten, die Oertlichkeiten der Umgebung von Venedig, Mestre, den Hafen von Dolò, das Prà della Valle, S. Giustina in Padua u. a. m. darstellen. Die Serie kleineren Formates gibt einige der schönsten Punkte der Stadt Venedig und des Festlandes wieder, z. B. die Ansichten der Libreria, der Procurazie nuove, der Prigioni und der Piazzetta. Diese kleinen Bilder sind meist flüchtiger und breiter radiert und in den Tongegensätzen kräftiger behandelt als die grösseren (s. Abb.).

Es wird erzählt, dass Tiepolo die Figuren in Bilder Canalettos hineingesetzt habe. Die Zeichnungen und Radierungen des Meisters widersprechen dem entschieden. Hier sind die Gestalten so eigentümlich mit weichlichen, rundlichen Parallelstrichen hingeworfen und vor allem so kunstvoll für die malerische und perspektivische Wirkung des Ganzen verwertet, so organisch mit der Komposition verbunden, dass der Gedanke an fremde Einmischung nicht aufkommen kann. Canaletto bezeichnet seine „vedute“ in ihrem Titel selber als zum Teil nach wirklichen Oertlichkeiten, deren Namen er dann meist angibt, und zum Teil aus der Phantasie geschaffen. Aber sicher liegen auch diesen Ansichten, die er „ideate“ nennt, Studien nach der Natur zum Grunde. Der realistische Sinn und der enge Anschluss an die Wirklichkeit tritt in seinen Bildern überall deutlich hervor.

Canalettos Absicht geht offenbar hauptsächlich auf die klare, präzise Wiedergabe der Gebäude in ihrer Umgebung, der Personen und Gegenstände vor ihnen. Er sucht die Lichtwirkungen für diesen Zweck möglichst auszunutzen und wählt meist leicht bewölkten Himmel, um in dem starken und kühlen diffusen Lichte die Umrisse und Formen durch maassvolle Gegensätze von Licht und Schatten klar und scharf hervortreten zu lassen, während Tiepolo dagegen für seine poetische Stimmung blendendes und reflektierendes Sonnenlicht braucht. Canalettos Ansichten sind perspektivisch kunstvoller und delikater ausgeführt, schärfer und täuschender, aber auch viel nüchterner als die farbig reicheren und stimmungsvolleren Gemälde Guardis. Es ist bezeichnend, dass Guardi des äusseren Erfolges, den Canaletto in reichem Maasse genoss, fast ganz entbehren musste, und dass unser Künstler seine grössten Verehrer in England, das er zweimal besuchte, gefunden hat, wie er denn auch die Gesamtausgabe seiner Radierungen einem englischen Gönner, dem Konsul Joseph Smith widmete.

Digitized by Google

Canalettos Radierungen geben bei einem gewissen Mangel an Farbigkeit, d. h. Varietät der Töne, die weichen und zarten Abstufungen des venezianischen Lichtes mit grösster Vollendung wieder. Die feine Differenzierung der Töne der tiefer oder höher liegenden, also mehr oder weniger stark beschatteten Gebäudeteile und der verschiedenen Gründe von den stark umrissenen Gegenständen der Nähe bis zum klaren, aber zarten Hintergrunde ist in den guten, frühen Abdrücken von höchstem Reiz. Canalettos Technik ist der Tiepolos verwandt, im Grunde das venezianische Prinzip der gleichlaufenden Schraffierungen, aber Tiepolo radiert wie er malt, Canaletto fast genau so wie er zeichnet, nur etwas zarter. Die gleichmässige Schraffierung der ganzen Bildfläche mit gleichlaufenden, aber sehr frei bewegten, im Schatten kräftigen, im Licht feinen und langen Linien ohne scharfe Kontraste, bringt einen eigentümlich milden Silberton hervor, der das Auge lockt und ihm wohltut.

Canalettos bedeutendster Schüler und Nachahmer war sein Neffe Bernardo Belotto, der sich ebenfalls Canaletto nannte (Venedig 1720—1780 Warschau). In jungen Jahren, 1746, wurde er nach Dresden gerufen und hat dort, dann in Wien, in England und endlich auch in Russland gearbeitet. Einige frühe kleine italienische Veduten ähneln sehr den Zeichnungen Canalettos. Seine Hauptwerke als Radierer sind die Ansichten grossen Formates, die er in Dresden, Pirna (s. Abb.) und Warschau ausgeführt hat. An Sicherheit der perspektivischen Darstellung und an Präzision der Zeichnung steht er seinem Vorbilde nicht nach. Er hat sich aber trotz dieser Nachahmung künstlerisch seinen eigenen Stil gebildet. Die härtere Wirkung der Formen und der trüben grauen Schatten in seinen Gemälden und Radierungen ist nicht allein auf die Atmosphäre der Landschaft, die er darzustellen hatte, zurückzuführen. Seine Linienbildung ist in den Radierungen viel unsicherer und unruhiger als die Canalettos, die Schattengebung flächenhafter und fleckiger, seine Figuren ungleich steifer und aufdringlicher. Er erstrebt in seinen grossen Blättern eine bildartige, kräftige Wirkung und muss auf die Detaillierung der Formen und auf die feine Differenzierung der Töne verzichten. Den zarten, grauen Silberton, der in Canalettos Radierungen entzückt, hat er nirgends erreicht und es sich an topographischer Treue und an gröberen, mehr auf die Entfernung berechneten Effekten genügen lassen.

Canalettos Gemälde sind von zahlreichen Stechern mit Eifer vervielfältigt worden, besonders von Gio. Batt. Brustoloni und Antonio Visentini,

die aber von seiner Radiertechnik sich wenig anzueignen verstanden haben. Einen ernsten Rivalen hat Canaletto auch unter seinen Nachahmern nicht gefunden. Seinen Einfluss zeigen die „delizie del fiume Brenta“ eine Reihe von Ansichten venezianischer Landhäuser, die Giov. Francesco Costa 1750 bis 1756 herausgab. Erwähnenswert sind noch die hübschen, leichten Landschaftsradierungen im Stile Marco Riccis von Dom. Bernardo Zilotti (1730 bis um 1780) und die Arbeiten des Giacomo Leonardis (1723 bis 1775), eines Schülers Tiepolos, der in seinem Viehmarkt nach Crespi sich offenbar die Technik der Watteaustecher zum Muster genommen hat.

In Florenz fand die malerische Architekturvedute besonders in Giuseppe Zocchi einen geschätzten Vertreter. Seine Ansichten von Florentiner Gebäuden und Plätzen und von den Villen der Umgegend (1744), sind aber meist von anderen Stechern wie Gregori, Pazzi, Marieschi und Vasi ausgeführt worden. Auch an anderen Orten erschienen derartige Veröffentlichungen grösseren Umfanges wie Audifredis „regiae villae“ in Turin, Luigi Vanvitellis „Aquedotto di Caserta“ und sein „Palazzo di Caserta“ (Neapel 1756) mit Stichen von Carlo Nolli, in Parma Ferd. Bibienas Architettura civile (1711) und andere mehr.

In diesen und vielen anderen ähnlichen Werken erhebt sich die künstlerische Ausgestaltung nicht über das Maass dessen, was für die gefällige und anziehende Erscheinung des gebotenen Stoffes erforderlich war. Nur in Rom, das schon im XVII. Jahrhundert eine grosse Anzahl von ähnlichen, allerdings mehr für bescheidenere künstlerische Ansprüche berechneten Arbeiten hervorgebracht hatte, gewinnt die malerische Architekturvedute im XVIII. Jahrhundert eine imponierende Eigenart der künstlerischen Form. Ein venezianischer Künstler ist es, der den in seiner Heimat ausgebildeten Stil des Kupferstiches und der Radierung mit genialer Kühnheit der Grandiosität des römischen Stadtbildes anzupassen versteht. Giovanni Battista Piranesi (Venedig 1707? bis 1778 Rom) bewundert die römischen Denkmäler vor allem als Architekt und als Archäologe. Nur sein Enthusiasmus für die Grösse der Welthauptstadt, dem der in Wort und Bild Ausdruck gegeben hat, kann veranlasst haben, dass ihn die Tradition als römischen Bürger anerkannte. Seine Familie stammte aus Pirano in Istrien, und er selber nennt sich oft genug mit Stolz einen Venezianer. Seine Technik kann auch, wenigstens an seiner künstlerischen Abstammung keinen Zweifel aufkommen lassen. Er bedient sich zumeist, wie Pitteri, der parallelen, der Längsrichtung der Formen nach verlaufenden Schraffierungen

Digitized by Google

und gewinnt die farbigen Tiefen durch gewaltige Anschwellung und Verdichtung der Taillen. Durch geschickteste Verbindung farbig behandelter Radierung mit markiger Grabstichelarbeit und auch durch seine grosse Kunst des Druckens erreicht er eine malerische Kraft der Tonwirkung und eine Monumentalität der Formen wie sie bis dahin noch nicht gesehen worden waren. Mit seinen starken Effekten tiefschwarzer, breiter Schatten und greller Streiflichter, die die Ruinenmassen gespensterhaft beleuchten, konnte Piranesi natürlich keinen gleichmässigen Gesamtton erzielen wie der feine, diskrete Canaletto. Er lässt vielmehr die Töne in rascher Stufenleiter ansteigen. Die Wirkung ist packend, in der Nähe fast beunruhigend, aus einer gewissen Entfernung sehr plastisch und äusserst dekorativ.

Die eigentümliche perspektivische Wirkung der Ansichten Piranesis beruht im wesentlichen darauf, dass der Zeichner von dem Gebäudekomplex, den er darstellen will, einen ganz kurzen Abstand nimmt und, ohne die entfernten Gründe hervorzuheben, die unmittelbar vor ihm stehenden Gegenstände nicht wie die früheren Meister als Seitenkulissen benutzt, sondern in den Mittelpunkt der Darstellung rückt. Das einzelne Gebäude steigt so vor dem Beschauer zu gigantischer Grösse empor. Durch Uebertreibung der wirklichen Grössenverhältnisse liebt der Künstler diesen Eindruck noch zu steigern. Piranesi hat in dieser malerischen und phantastischen Art der Ruinendarstellung in dem römischen Architekturmaler Giovan Paolo Panini einen bedeutenden Vorgänger gehabt. Während jedoch Panini nur auf malerische Gruppierung ausgeht und, wie Claude Lorrain und seine Schüler, aus den antiken Ruinen ganz willkürliche Bilder zusammenstellt und sie romantisch belebt, prätendiert Piranesi archäologische Treue. Seine Stiche sind meist von archäologischen Abhandlungen begleitet oder mit Erläuterungen versehen, die sich auf die an ihre Stellen im Bilde eingefügten Buchstaben und Zahlen beziehen. Die wissenschaftliche Absicht tritt oft sogar etwas störend hervor, umsomehr als der Gelehrte sich Abweichungen von den Maassen und Formen und willkürliche Rekonstruktionen erlaubt, zu denen er nur als Künstler das Recht besässe.

Giovan Battista Piranesi wurde ausser von anderen Mitgliedern der Familie besonders von seinem Sohne Francesco (1756—1810) unterstützt. Unter der Masse der in der Gesamtausgabe 29 grosse Bände füllenden Werke der Piranesi sind vom künstlerischen Standpunkte besonders hervorzuheben die zwei zuerst 1748 erschienenen Bände der „vedute di Roma“, dann die „antichità

Digitized by Google

Romane" von 1756 in vier Bänden, die „magnificenza dell' architettura dei Romani" (1761), die „archi trionfali", die „trofei d'Augusto" usw. (s. Abb.). Sein starr römischer Standpunkt als Archäologe hat Piranesi in heftige Fehden besonders mit französischen Gelehrten verwickelt. Sein Ruhm als Künstler wird durch seine wissenschaftlichen Irrtümer kaum geschmälert. Er ist eine der ausgeprägtesten Erscheinungen seiner Zeit, ein Mann von einer schier unerschöpflichen, glühenden Phantasie und von grösstem dekorativen Talent. Die zahlreichen ornamentalen Kompositionen, Titelblätter, Initialen (s. Abb. S. 509) und dergleichen in seinen Werken, dann die architektonischen Phantasien der „carceri" entfalten einen geradezu üppigen Reichtum an Formen.

Eine grosse Zahl von Künstlern wetteifert mit den Piranesi in der Schilderung Roms und seiner Umgebungen. Zum Teil sind es Radierer, die in feinen leichten Tönen skizzieren, Nachzügler der secentistischen Niederländer, wie der Römer Paolo Anesi, zum Teil Stecher, die, wie Guiseppe Vasi, ihren Stil dem der Piranesi anzunähern suchen. In einer Sammlung römischer Ansichten nach Francesco Paninis Zeichnungen, einer der zahlreichen, die damals erschienen, an der auch Künstler wie Volpato und Ottaviani mitgearbeitet haben, finden wir eine Reihe von Stichen von Polanzani, Antonio Cappellan, Francesco Barbazza, Domenico Montagu und anderen, in denen der Einfluss Piranesis deutlich zu erkennen ist. Luigi Rossini (geb. um 1790) ist unter den zahlreichen Nachkommen der römischen Vedutenstecher im XIX. Jahrhundert der tüchtigste, aber auch er hat wie die anderen von der poetischen Phantasie Piranesis nichts geerbt.

Als vereinzelte Erscheinungen auf dem Gebiete det Maler-Radierung haben Pier Leone Ghezzi (1674—1755), der Karikaturist der römischen Gesellschaft und Bartolomeo Pinelli (gest. 1835), der Schilderer des römischen Volkslebens noch eine gewisse historische Bedeutung. Ghezzis eigene Radierungen können kaum Beachtung beanspruchen, von Interesse sind nur seine eigenartig mit gleichlaufenden dicken Strichen gezeichneten Karikaturen, die Matthias Oesterreich gestochen hat. Pinelli hat ausser schwülstigen Illustrationen zur römischen Geschichte und zum Don Quixotte eine grosse Anzahl ebenfalls schwach und manieriert gezeichneter und in reizlosem Umrissstich radierter Typen und Szenen aus dem Leben des Volkes in Rom und um Rom veröffentlicht.

Was in Italien in der Schabkunst geleistet wurde, ist gegenüber den Arbeiten der Engländer an Zahl und Wert verschwindend. Auch für den französischen

Digitized by Google

Farbendruck haben sich die Italiener nicht zu erwärmen vermocht. Nur eine dieser Modetechniken des XVIII. Jahrhundert, die Punktiermanier, hat ihren hervorragendsten Vertreter in Italien gefunden. Francesco Bartolozzi (Florenz 1727—1815 Lissabon) hat diese Technik allerdings erst in England kennen gelernt und hauptsächlich dort ausgeübt, man darf aber trotzdem diesen Stern ersten Ranges seinem Vaterlande nicht vorenthalten. Bartolozzi hat seine Ausbildung bei Joseph Wagner in Venedig erhalten und längere Zeit in seinem Stil Gemälde reproduziert. Ein Auftrag, Zeichnungen Guercinos zu stechen, führte ihn 1764 nach London, wo er von seinem Freunde und Landsmann, dem Maler Cipriani und von Angelica Kauffmann auf den Crayonstich, der sich damals grosser Beliebtheit zu erfreuen begann, hingewiesen wurde. Bartolozzi ist also keineswegs, wie früher behauptet wurde, der Erfinder dieser Technik, wohl aber hat er sie vervollkommnet und ihre Wirkungen mit grossem Geschick dem englischen Geschmacke anzupassen gewusst.

Für die breiten, nervigen Pinselstriche Reynolds' und Gainsboroughs, für ihre Individualisierung reicht diese weichliche Technik nicht aus, für die verschwommenen Formen und den süsslichen Ausdruck der Gestalten Ciprianis, Angelicas und anderer in England damals angebeteter Empfindlinge war sie wie geschaffen. In den zarten Umrisslinien ahmt Bartolozzi, wie Demarteau, die Linienzüge des Pastellstiftes nach, im Fleisch und den Gewändern modelliert er aber nicht mehr mit punktierten Kreidestrichen sondern nur mit breiten Massen von Punkten, durch die er weiche Flächen und die grösste Zartheit und Vertriebenheit der Töne erreicht. Das ist der Crayonmanier gegenüber das Neue an seiner Technik, die von den Engländern „stipple work" genannt wurde. Nur in den tiefsten Schatten kann er die Radierlinie nicht entbehren.

Angelica Kauffmanns Penelope, ihre Venus, Sappho und Amor (s. Abb.), Annibale Carraccis Clythia, der Tod Lord Chathams nach Copley, Gemälde von Cipriani und Zuccarelli und vor allem Bartolozzis treffliche Bildnisse, wie die Elizabeth Forster nach Reynolds, Miss Farren nach Lawrence, Marie Cosway nach Cosway u. a. m. sind noch heute sehr gesucht und hochbezahlt. Besonders sind es die in mehrfarbigen Tinten gedruckten Blätter, die Beifall fanden und finden. Bartolozzi liebte es, seine Platten nicht in schwarzer Farbe, sondern in matteren Tönen, in grau, bräunlich oder rötlich zu drucken, er hat aber in manchen Abdrücken seiner Platten auch ein vorher nur gelegentlich, z. B. von Herkules Seghers versuchtes Buntdruckverfahren angewendet. Die Platte wird

Digitized by Google

gründet wurde, und die auch Bartolozzi zu ihren ersten Mitgliedern zählte. Ausser den schon erwähnten Zeichnungen Guercinos hat Bartolozzi noch zahlreiche andere nachgebildet. Castigliones Manier sucht er glücklich durch eine Verbindung der Radierung mit Schabkunstarbeit nachzuahmen, für Zeichnungen Ciprianis hat er gelegentlich auch Aquatinta verwendet. Sein Hauptwerk dieser Art sind die Stiche nach Holbeins berühmten Bildniszeichnungen in Windsor, die er in Punktiermanier ausführte und durch mehrfarbigen Druck den Originalen zu nähern suchte.

Bartolozzis Erfolge lockten eine ganze Reihe italienischer Stecher zur Nachahmung seiner Technik und zur Uebersiedelung nach England. Unter anderen Luigi und Nicolò Schiavonetti, Giovanni Vendramini, Pietro Bettelini, und Mario Bovi, von denen aber keiner sich mit dem Meister messen kann. Auch unter den Engländern selber fand Bartolozzi zahlreiche gelehrige Schüler, wie Thomas und Carolina Watson, Thomas Burke, Wiliam Nutter, William Wynne Ryland, Peter William Tomkins, Charles W. White, Joseph Collyer, Joh. Keyse Sherwin. Auch einige bedeutende Schabkünstler wie Earlom und John Raphael Smith haben der Mode folgend einzelne Arbeiten in stipple work ausgeführt und von ihren geschabten Platten öfters Abdrücke in verschiedenen Farben genommen. In Deutschland fand die Punktiermanier ebenfalls schnell Anklang und zahlreiche geschickte Vertreter.

Die Reproduktion von Handzeichnungen besonders alter Meister wurde wie in Frankreich auch in Italien vornehmlich durch die damals mit Eifer aufgenommenen kunstgeschichtlichen Studien lebhaft gefördert. Francesco Novelli in Venedig hat sich hauptsächlich für Mantegna und für Rembrandt interessiert, der Mailänder Benigno Bossi hat zur Wiedergabe der Zeichnungen Parmigianinos und anderer Meister die Aquatinta herangezogen. In dieser Technik hat sich neben anderen Künstlern, wie Carlo Labruzzi und Luigi Ademollo, besonders Francesco Rosaspina (1760—1842) in Bologna, ausgezeichnet. Er gehört auch unter den Linienstechern und Radierern zu den gediegensten Künstlern seiner Zeit. Den Buntdruck mit mehreren geschabten Platten scheint in Italien nur Giovan Paolo Lasinio, der mit seinem Vater Carlo Umrissstiche nach den Fresken des Campo santo zu Pisa herausgegeben hat, in einigen Bildnissen ohne grossen Erfolg versucht zu haben.

Digitized by Google

Daniel Chodowiecki. Das Brandenburger Tor zu Berlin.

DER KUPFERSTICH IN DEUTSCHLAND.

ENGHERZIGE Kunsttheorien und das, freilich nicht bewusste, Gefühl der eigenen Schwäche liessen dem deutschen Künstler des XVIII. Jahrhunderts die Nachahmung fremder Vorbilder als eine selbstverständliche Notwendigkeit erscheinen. Die Zeit Lessings und Goethes hat der bildenden Kunst keinen Genius erstehen lassen, der sich durch die Kraft der unmittelbaren Naturanschauung über die Autorität französischer Vorbilder oder über die unumstösslichen Maximen, die man aus den italienischen Klassikern, dann aus der Antike ableitete, hinwegzusetzen vermocht hätte. Die Kupferstichkunst bleibt vollständig unter französischem Einfluss, nur die Radierung nimmt hier und da eine eigenartige, lokale Färbung an.

Wie an grossen Künstlern fehlt es in Deutschland auch an bedeutenden Mittelpunkten, in denen die Kräfte durch die Tradition und durch den Wetteifer gesteigert werden können. Auch dem grossen Friedrich konnte es in seiner künstlerischen Einseitigkeit nicht gelingen, seine Residenz zu einer Pflegstätte der bildenden Künste zu machen. Er verstand es aber wenigstens die

Digitized by Google

besten Kräfte heranzuziehen und zu fesseln, und hat jedenfalls das Verdienst, den vorzüglichsten Meister der Grabstichelkunst, Georg Friedrich Schmidt der Heimat zurückgewonnen zu haben. Ohne Zweifel wäre Schmidt in Paris ganz zum Franzosen geworden, wie das mit Wille tatsächlich geschehen ist, wenn ihn nicht der Ruf des Königs nach Deutschland zurückgeführt hätte. Ja, man wäre trotzdem berechtigt, ebenso wie Wille auch den Berliner Meister ohne Vorbehalt der französischen Schule zuzuzählen. Denn von seinen ersten Anfängen an hat sich Schmidt an Werken französischer Kunst gebildet.

Georg Friedrich Schmidt, der 1712 bei Berlin geboren wurde, konnte hier bei dem Kupferstecher Georg Paul Busch nicht mehr als einen notdürftigen technischen Unterricht finden. Ueber die Mittelmässigkeit erhoben sich auch die Leistungen der übrigen, damals in Berlin tätigen Kupferstecher nicht. Nach Johannes Heinzelman war Samuel Blesendorf bis zu seinem Tode 1706 hier tätig gewesen. In Schmidts Jugend vertrat Johann Georg Wolfgang aus Augsburg (1664—1744) als Hofkupferstecher das Fach. Seine Bildnisse des Königs Friedrich Wilhelm I. und der Königin, Samuel Coccejis und besonders das des Goldschmiedes Johann Melchior Dinglinger nach Pesne sind vortreffliche, sorgfältige Arbeiten, aber von ihrer trockenen, kleinlichen Manier konnte ein Talent wie Schmidt keine tiefere künstlerische Anregung empfangen. Mehr als seine Berliner Lehrer werden ihn die Kopien, die er mit grösstem Eifer nach Stichen Edelincks ausführte, gefördert haben. Er gewann aus all' dem die Ueberzeugung, dass Paris allein der Ort sei, an dem er sich zu einem Künstler des Grabstichels ausbilden könnte.

Im Jahre 1737 endlich wurde ihm die Reise nach Frankreich ermöglicht. Mit Wille zusammen langte er in Paris an und blieb sein ganzes Leben lang mit ihm in enger Freundschaft verbunden. Durch Empfehlungen des Malers Antoine Pesne und durch Stiche, die er nach Bildern Lancrets angefertigt hatte, führte er sich bei dem Pariser Meister gut ein, der ihn seinerseits wieder mit Larmessin in Verbindung brachte. Als Gehilfe dieses vorzüglichen Stechers konnte er an den Reproduktionen der Gemälde Lancrets mitarbeiten und in alle Geheimnisse der französischen Technik eindringen. Daneben fertigte er eine Reihe von kleinen Bildnissen für Odieuvres „Europe illustre". Er erwarb sich nun durch Bildnisse wie die des Henry Louis de la Tour d'Auvergne nach Rigaud und des Grafen d'Evreux (1739), des Erzbischofs St. Aubin von Cambray nach Rigaud (1741) und besonders durch das erste Bildnis des

Digitized by Google

Malers Quentin de la Tour (1742) allgemeine Anerkennung und wurde 1744 mit seinem Porträt des P. Mignard nach Rigaud, obwohl er Protestant war, in die französische Akademie aufgenommen. In demselben Jahre verliess er jedoch Paris wieder, um als Hofkupferstecher und Lehrer an der Akademie nach Berlin überzusiedeln. Seine Vaterstadt hat Schmidt nur noch einmal für einige Jahre (1757—1762) verlassen, um in Petersburg Bildnisse zu stechen und eine Schule zu gründen. In Berlin ist er im Jahre 1775 gestorben.

Schmidts glänzendste Leistungen sind die Arbeiten seiner Pariser Jahre geblieben. Schnell hatte er hier die höchste Höhe technischer Meisterschaft erreicht und in der sympathischen, anregenden Umgebung nach den vortrefflichen Werken der französischen Maler mit ganzer Liebe und mit jugendlichem Enthusiasmus schaffen können. Schmidt folgt nicht der malerischen Richtung der Watteaustecher, auf die ihn sein Lehrer und seine ersten Vorbilder hätten führen können, sondern dem streng linearen Stil, den die Drevet aus Edelincks Meistertechnik sich gebildet hatten. Wie sie bleibt er bei der klaren, regelmässigen Linie und sucht die Plastik der Formen und die Eigenart der Stoffe allein durch die Mannigfaltigkeit der Liniengruppierungen, ihrer Biegungen und Stärkegrade wiederzugeben. Seine Strichbildung ist im allgemeinen viel dünner und zarter als die fast aller französischen Grabstichelkünstler. Er bewahrt trotzdem eine viel grössere Freiheit und Breite der Töne als Wille, besonders vermeidet er den harten Metallglanz, der in Willes Stichen oft störend wirkt. Obwohl seine Liniensysteme in langen Taillen breit und einheitlich durchgeführt sind, so ist doch jede einzelne Form nach ihrer Art und Farbe selbständig behandelt. Die farbigen Gegensätze, alle Details der Form sind höchst geschickt zur Belebung der Flächen ausgenützt. Er ist dabei immer geschmackvoll und verliert die Begeisterung für sein Werk auch bei der stärksten technischen Geduldsprobe nicht. Seine Bildnisse bewahren so die Lebensfrische und die farbigen Reize der Originale vollkommen.

Am Hofe Friedrichs des Grossen blieb Schmidt in der Einflusssphäre der französischen Kunst. Des Königs Hofmaler Antoine Pesne lieferte ihm Vorbilder, die denen der Pariser Grossen durchaus gleichartig und zum Teil auch gleichwertig waren. Schmidt scheint in seinen Berliner Arbeiten die Effekte etwas zu verstärken und den blendenden Glanz seiner Technik mehr zur Geltung bringen zu wollen als in den diskreter und harmonischer behandelten Pariser Werken. So zeichnen sich z. B. das Selbstbildnis des Malers Pesne

Digitized by Google

mit Illustrationen, bei denen er auf die eigene Erfindung und Beobachtung angewiesen war, beschäftigt. Seine Titelbilder und Vignetten zu den Poesien Friedrichs des Grossen (1760) und für die grosse Ausgabe der „mémoires pour servir à l'histoire de Brandebourg" (1767) suchen vergeblich die leicht andeutende, den Inhalt nachklingen lassende Darstellungsweise und den duftigen Radierungsstil der Franzosen nachzuahmen. Hierin ist der Berliner Meil jenen Meistern viel näher gekommen. Schmidts Radierungen können seine Gewöhnung an die Linienmanier nicht verleugnen. Die Begeisterung für Rembrandt führt ihn auf den wenig glücklichen Gedanken, Gemälde des Meisters und seiner Schüler in der Manier ihrer Radierungen zu reproduzieren. Er hat es sogar versucht, eine unvollendete Platte von Rembrandt (B. 259), die er in seinen Besitz gebracht hatte, fertig zu stellen. Er erreicht eine gute Gesamthaltung der Töne und eine ansprechende Bildwirkung, aber auch seine besten Blätter, wie die Judenbraut und Simson bleiben trocken und kalt, kleinlich in der Schraffierung und ohne Feuer und Kraft der Töne. Man möchte meinen, er habe überhaupt nie andere als schwache Abdrücke von Rembrandts Radierungen gesehen. Seine Technik erinnert auch meist viel mehr an Vliet oder höchstens an Bol und Livens als an den Meister selber. Auch nach Gemälden Dietrichs hat Schmidt einige Blätter ausgeführt. Seine Radierungen nach eigenen Erfindungen sind noch weniger erfreulich. Zu seinen besten Leistungen dieser Art gehören einige Bildnisse, z. B. die des Grafen Algarotti, des Grafen Schuwalow und das seiner Gattin (s. Abb.). Das bekannte Selbstbildnis, in dem der Künstler sich vor seinem Zeichenpult am Fenster sitzend dargestellt hat, gibt eine lebendige Anschauung von dem sympathischen Wesen des klugen und tüchtigen Mannes, der in der Zeit der Unfruchtbarkeit der deutschen Kunst hohes Ansehen zu verschaffen gewusst hat.

In den alten Heimstätten deutscher Kunst im Süden, in Augsburg und in Nürnberg, war der französische Einfluss schon am Ende des XVII. Jahrhunderts herrschend geworden. Die strebsameren Künstler suchten an der Quelle selber die Belehrung zu gewinnen. Wille ist in Paris zahlreichen deutschen Stechern ein liebevoller Helfer und ein erfolgreicher Lehrer geworden. Von den deutschen Stechern, die sich in Italien heimisch gemacht und dort einen bedeutenderen Wirkungskreis gefunden haben, von Joseph Wagner in Venedig und von Joh. Jacob Frey in Rom, ist schon oben die Rede gewesen.

Ein Schüler Willes ist Johann Georg Preisler (1757—1808), der be-

Digitized by Google

Der vorzüglichste deutsche Meister des Grabstichels neben Georg Friedrich Schmidt ist der Begründer der Stuttgarter Kupferstecherschule Johann Gotthard von Müller (1747—1830), auch er ein Schüler Willes. In seinen besten Werken, den Bildnissen Ludwigs XVI. nach Duplessis, Louis Galloches nach Tocqué, Dalbergs nach Tischbein, dem Selbstbildnis der Elis. Vigée-Le Brun und in seiner Schlacht von Bunkershill nach Trumbull behandelt er die französische Grabsticheltechnik mit einer wohltuenden Weichheit in der Modellierung des Fleisches. Den streng linearen Klassizismus, der in Gotthard von Müllers späteren Werken, besonders in seiner Madonna della Sedia herrscht, hat sein hochbegabter, früh verstorbener Sohn Friedrich Wilhelm Müller (1782—1816) bis in seine äussersten Konsequenzen verfolgt. Sein Stich nach Raffaels sixtinischer Madonna hat in Deutschland lange fast dieselbe Autorität als Meisterwerk der Technik und als Vorbild genossen, wie Raffael Morghens berühmteste Werke. Zahlreiche mehr oder minder technisch geschickte und geschmackvolle Kupferstecher haben neben und nach ihm mit staunenswertem Fleiss und mitleidenerregender Geduld sich gemüht, malerische Formen durch ein künstliches Geflecht sauberster Grabstichellinien in marmorkalte Plastik zu verwandeln. Kein Wunder, dass dies rein technische System im Verein mit akademischer Einseitigkeit des Kunsturteils jede Ursprünglichkeit der Auffassung und die Wärme der natürlichen Empfindung vernichteten. Im Kultus der schattenhaften Linie ging man so weit, sich bei der Wiedergabe von Kunstwerken für wissenschaftliche Zwecke mit einfachen Umrisszeichnungen zu begnügen.

Käme es nur auf die Masse der Erzeugnisse an, so könnte das XVIII. Jahrhundert als eine Blütezeit der deutschen Radierung angesehen werden. Viele arbeiten und die Vielen vieles, oft mit ernstem Wollen und eifrigem Streben. Aber das Niveau bleibt niedrig, so dass sich oft die Grenzen zwischen dem Künstler und dem Dilettanten, in der Qualität wie auch in der Schätzung der Leistungen, verwischen. Ursprüngliche Kraft und Schwung der Phantasie fehlen auch den tüchtigsten und verdienstvollsten deutschen Meistern der Radierung von Elsheimer bis zur Zeit der Romantiker. Von der genussfrohen, französischen Rokokograzie hat die deutsche Kunst sich nur den Zopf gerettet. Nur selten erquickt den Betrachter dieser mühseligen Anstrengungen, sich über die unselbständige Mittelmässigkeit zu erheben, ein Zug liebenswürdiger Frische,

Digitized by Google

humorvoller Selbstbespiegelung und intimer Milieuschilderung oder bescheidener Freude an zierlichem Schmuck.

In Augsburg hat sich der Schlachtenmaler Georg Philipp Rugendas (1666—1743) mit seinen Söhnen und anderen Familienmitgliedern mit der Radierung beschäftigt. Er ist, da er eben wesentlich Nachahmer war, wie viele andere nur Fortsetzer der Kunst des XVII. Jahrhunderts. Cerquozzi, Bourguignon und Tempesta sind hauptsächlich seine Vorbilder gewesen. Als Maler hat er lange nicht geringes Ansehen genossen. Seine Radierungen sind in einer veralteten, reizlosen Technik ausgeführt. Die schweren, grossen Figuren des ersten Planes kontrastieren mit den dünnen, zarten Hintergründen. Selbst seine nach der eigenen Anschauung radierten Bilder von der Belagerung Augsburgs im Jahre 1704 zeigen die verletzende Materialität seines Stils und eine grosse Eintönigkeit der Motive. Seine „capricci", seine Gruppen und Figuren von Kriegern zu Ross und zu Fuss, im Kampf und in der Ruhe bringen wenig Originales zu der Nachahmung der Typen Baurs und Courtois' hinzu und sind auch in der Komposition kaum weniger konventionell. Seinem unermüdlichen Eifer fehlt der Erfolg, die zündende Wirkung der Handlung und die Feinheit der Technik. Rugendas hat auch Blätter in Schabkunst ausgeführt und andere, in denen die kräftige Umrisszeichnung mit Schwarzkunst schattiert sind. Unter seinen Söhnen hat besonders Johann Christian Rugendas sich der Vervielfältigung der Kompositionen des Vaters eifrig gewidmet. Er führt die Darstellungen meist in Umrissradierung mit Schabkunstschattierung und mit einer zweiten Schabkunsttonplatte in Ockerfarbe aus.

Feinerer künstlerischer Geschmack wird ebensowenig wie an diesen Arbeiten der Rugendas an den meist sehr überschätzten Leistungen ihres Landmannes Johann Elias Riedinger (1695 oder 1698—1767) Befriedigung finden. Sein Darstellungsgebiet ist die Tierwelt, vornehmlich die jagdbaren Tiere, die er mit Leidenschaft beobachtet und mit unermüdlichem Eifer dargestellt hat. Man darf nun allerdings nicht ausser Acht lassen, dass Riedingers Interesse wesentlich ein fachmännisches, gegenständliches und seine Absicht mehr eine lehrhafte als eine künstlerische gewesen zu sein scheint. Der Tierfreund soll aus seinen Radierungen die verschiedenen Vierfüssler in ihrer Eigenart kennen lernen, der Jagdliebhaber Belehrung über die Formen, die Gewohnheiten des Wildes gewinnen. So fehlen unter den Bildern fast nie die nötigen Erläuterungen und Angaben, die schematische Darstellung der Spuren der einzelnen Tiere oder Verse

des Dichters Brockes. Aus diesem ihrem Charakter erklärt sich die grosse Beliebtheit, die sich die 1300 Blätter Riedingers, vornehmlich seine Jagdbilder, die „Fürstenjagdlust", die „Par-force Jagd der Hirschen", die „Abbildungen jagdbarer Tiere mit beigefügten Fährten" bis in unsere Zeit bewahrt haben. Durch künstlerische Vorzüge in der Zeichnung der Tiere und der Umgebung, und in der technischen Ausführung würde sich die hohe Schätzung seiner Werke nicht rechtfertigen lassen. Uebrigens hat Riedinger ebenfalls einen Teil seiner Kompositionen in Schabkunst ausgeführt.

Die Einheitlichkeit der Gegenstände und des Stiles, die man vielleicht als einen Vorzug der Arbeiten der Rugendas und Riedinger ansehen könnte, fehlt den anderen süddeutschen Radierern fast durchgehends. Sie schwanken zwischen der Nachahmung verschiedener Vorbilder hin und her, ohne einen eigenen, charakteristischen Stil ausbilden zu können.

Die Landschaften des Müncheners Joachim Franz Beich (1665—1748) in der Art Jan Boths, Salvator Rosas und Poussins sind schon oben erwähnt worden. Ferdinand Kobell (Mannheim 1740 — 1799 München), ein Schüler Willes, ahmt in seinen Genrefiguren und Landschaften die niederländischen Stecher nach, in erster Linie Everdingen, dann auch Ruisdael und Waterloo. Seine Behandlung der Formen, besonders des Baumschlags und der Wolken ist kleinlich und schwer, aber sehr zierlich und fein abgewogen in der Beleuchtung. Vornehmlich in seinen deutschen Landschaften trifft er oft einfache, klangvolle Akkorde reiner, friedlicher Stimmung. Er hat auch in Aquatinta gearbeitet. In gleicher Richtung bewegen sich Franz und Wilhelm v. Kobell und Johann Georg von Dillis. Etwas selbständiger ist Franz Edmund Weirotter (Innsbruck 1730 — 1771 Wien), ebenfalls ein Schüler Willes. Er hat nur einige von seinen 214 Radierungen nach van Goyen oder van der Neer ausgeführt, der grösste Teil seiner Landschaften ist nach der Natur gezeichnet, allerdings auch im Stile der Niederländer. Anziehende Motive sind mit Sorgsamkeit, Geschick und Geschmack zu feinen Bildchen zusammengearbeitet, in denen wohl reizvolle Einzelheiten interessieren, die aber doch zu wenig leicht und natürlich sind, um den Beschauer erwärmen zu können. Nur als Werke einer malerischen Berühmtheit mögen die Radierungen der anmutigen Schweizerin Angelica Kauffmann (1741—1807) Erwähnung finden. An sich sind sie zeichnerisch und technisch nichtssagend. Die allegorischen und mythologischen Gestalten, die „Allegra", die „Penserosa", die Hebe, und Juno zeigen

Digitized by Google

Waterloos, Berchems, Claudes und Poussins den Weg zum Ausdrucke des eigenen frischen Naturempfindens. Er besitzt nicht die Formenkenntnis, die Geschicklichkeit und Grazie französischer Dilettanten wie Saint-Non, dem er in der Technik nahe zu kommen sucht, aber in seiner glücklichen Unkenntnis des Konventionellen mehr Unbefangenheit der Auffassung.

Einen starken Gegensatz zu dem dilettantischen, aber frisch zugreifenden Gessner bildet der routinierte Techniker Christian Wilhelm Ernst Dietrich, oder Dietericij, wie er sich zu nennen liebte (1712—1774), der hervorragendste Maler-Radierer des Dresdener Künstlerkreises. Sein keineswegs unbedeutendes Talent erschöpft sich aber in der Nachahmung der Manieren alter Meister, vornehmlich Rembrandts, Ostades, Everdingens, Boths usw. Auch wo er unmittelbar nach der Natur zu arbeiten scheint, wie in einigen Landschaften und Tierstudien, sieht er mit ihren Augen und stellt die Dinge in ihrer Art zurecht. Seine radierten wie seine gemalten Bildchen setzt er in der gleichen geschickten Weise aus entlehnten oder nachgeahmten Motiven zusammen. Er zeichnet sehr sicher und radiert in zarter Strichführung und mit feinster Stoffbehandlung. Dietrichs studierten Imitationen, die das Publikum, dem die Originale meist nicht bekannt waren, damals entzückten, fehlt die frische Lebendigkeit, die nur aus der Freude der eigenen Beobachtung fliesst, und der Humor des Miterlebenden. Dabei besitzt Dietrich nicht einmal ein wirkliches Verständnis für seine Vorbilder; einzelne Landschaften, besonders aber das grössere Blatt, Christus die Kranken heilend, in denen er mit Rembrandt zu wetteifern wagt, zeigen recht deutlich, dass er nur die äussere Mache, die Effekte ihm abgesehen und übertrieben hat.

In Dresden arbeiten als Radierer auch der Sachse Johann Eleazar Zeissig (1740—1806), der sich nach seinem Geburtsorte Schenau nannte und, wie man sagt aus Bescheidenheit, seine Radierungen unter dem Namen „Heimlich" herausgab, und der Schweizer Adrian Zingg (1734—1816), beide Schüler Willes, Christian Friedrich Stölzel (1751—1815) und der Dilettant und Akademiedirektor Christian Ludwig von Hagedorn (1717—1780), die zum Teil recht ansprechende, aber wenig bedeutende Landschaften, Genreskizzen, Buchillustrationen und dergleichen radiert haben. Wegen seiner Beziehungen zu Goethe darf Adam Friedrich Oeser (1717—1799) nicht vergessen werden.

In der Dürftigkeit des künstlerischen Schaffens in Deutschland erringt sich

Digitized by Google

Berlin eine verhältnismässig bedeutende Stellung. Von den Radierungen Georg Friedrich Schmidts, des vorzüglichsten deutschen Stechers im XVIII. Jahrhundert, ist schon gesprochen worden. Die widrigen Verhältnisse, der Mangel eines Mittelpunktes — den die Akademie in ihrem damaligen Scheindasein nicht bieten konnte — verhindern den Zusammenschluss der kleinen Künstlergemeinde und den fördernden Austausch. Es fehlt auch die Persönlichkeit, von der eine tiefergehende Anregung hätte ausgehen können. Unter den berufsmässigen Radierern, die in der aufstrebenden Stadt ein nicht ungünstiges Arbeitsfeld fanden, bringt es keiner über die gute Mittelmässigkeit hinaus.

Da war zunächst der Maler Christian Bernhard Rode (1725—1797), Pesnes Schüler, der in Paris und in Italien studiert hatte, aber nichts als einen schwülstigen, impotenten Manierismus mit nach Hause gebracht hatte. Seine biblischen und historischen Darstellungen wirken in ihren leeren Posen und in ihrer weichlichen, ungeschickten Formgebung fast lächerlich. Für seine Technik scheint er sich besonders Castiglione, mit dem er auch die Vorliebe für Tiere gemein hat, und vielleicht auch Tiepolo zum Muster genommen zu haben. Unter seinen etwa 300 Radierungen besitzen nur die niedlichen Putten, einzelne kleine mythologische Genreszenen, mehrere Bildnisse und dann die Masken sterbender Krieger nach Schlüter einen gewissen künstlerischen Wert.

Als Techniker ist Johann Wilhelm Meil (1732—1805) neben Schmidt der vorzüglichste Berliner Radierer. Er bewegt sich mit voller Freiheit und mit Geschick in den Formen des französischen Illustrationsstiles und kommt in einzelnen Arbeiten, besonders in seinen geschmackvollen und farbig feinen Vignetten und Titelblättern Gravelot und Choffard sehr nahe (s. die Initialen S. V und 532). In seinem reichen Werke von über 1000 Blättern nehmen Ornamentstiche nach eigenen und fremden Entwürfen einen breiten Raum ein. Vom Rokokostil geht er der Mode folgend zum Klassizismus über und nimmt an den Illustrationen von Kalendern, Almanachen usw. mit Eifer und Geschick teil.

Es ist charakteristisch für die deutschen Kunstzustände dieser Zeit, in der der Zwang der Nachahmung Hand und Geist lähmte, dass es, ähnlich wie im Süden Salomon Gessner, auch in Norddeutschland ein Autodidakt ist, der es, wenn auch in bescheidenen Grenzen, zu einer Originalität der Betrachtung und der Darstellung zu bringen vermag. Daniel Chodowiecki (geb. in Danzig 1726, gest. in Berlin 1801) hat sich mühevoll auf eigene Faust seinen Weg zur Kunst suchen müssen und hat sein Leben lang mit seiner mangelnden

künstlerischen Vorbildung zu kämpfen gehabt. Dafür bewahrt er seine Unabhängigkeit von der Konvention und die volle Unbefangenheit der Naturanschauung. Während er seine Emaillen und Miniaturen, mit denen sich ganz allmählich seine kaufmännische Tätigkeit in eine handwerklich-künstlerische verwandelt, nach französischen Vorbildern, nach Kompositionen von Watteau, Lancret, Chardin, Moreau, Eisen mühselig zusammenschweisst, strebt sein sehnsuchtsvoller Wunsch nach dem höchsten Ruhm des „Historienmalers". Seine ehrliche, kritische Natur und sein gesunder Sinn für die Realität führen ihn sicher an beiden gefahrvollen Klippen vorbei. Sein selbständiges Talent bewahrt ihn davor, sich in der Nachahmung französischer Vorbilder zu verlieren, seine Selbsterkenntnis veranlasst ihn, auch nach nicht unbedeutenden äusseren Erfolgen, die Versuche in der Malerei grossen Stils aufzugeben. Sein guter Genius und das Glück führen ihn zur rechten Zeit auf das Gebiet, auf dem seine Begabung allein zur Geltung kommen konnte, auf die Schilderung seiner unmittelbaren Umgebung.

Chodowiecki ist kein Maler, er ist auch nur in beschränktem Sinne ein Künstler. Ihm fehlt es nicht nur fast vollständig an Phantasie, sondern auch an der Fähigkeit und Schulung, die Form in ihrem Wesen und in ihrer Aktion zu erfassen. Grössere Figuren und ausgedehntere Kompositionen misslingen ihm fasst immer; er bleibt steif und ungeschickt, wo er sich Vorgänge in der Phantasie konstruieren muss. Er vermag nur unmittelbare Eindrücke, nur das in seinem Kreise körperlich geschaute Leben wiederzugeben. Hier zeigt er aber eine ausserordentliche Schärfe der Beobachtung, Delikatesse der Empfindung und technische Subtilität der Darstellung. Chodowiecki fehlt jeder Schwung, die grossen Ereignisse seiner Zeit berühren ihn nicht, er ist und bleibt ein Spiessbürger unter seinen Mit-Spiessbürgern, nüchtern und kleinlich, aber gerade deswegen der treueste und liebenswürdig selbstgenügsamste Schilderer seiner Umgebung, den je eine Zeit gefunden hat.

Ihn und seine Kunst charakterisiert vorzüglich das Meisterwerk seiner feinen Nadel, das „cabinet d'un peintre" (1771). Von der Arbeit aufblickend beobachtet der Künstler seine Frau und seine Kinder, die traulich um den Familientisch versammelt sind. Das ist seine Welt! Seine eigentlich künstlerische Tätigkeit nimmt auch von gezeichneten Skizzen aus seiner Familie und Freundschaft ihren Ausgangspunkt. Erst 1757 beginnt er, auch hierin fast Autodidakt, seine Versuche in der Radierung, mit Darstellungen aus dem Leben,

Digitized by Google

und affektierten Handlungen, dann die Bilder aus dem Leben eines Liederlichen (1774) und eines schlecht erzogenen Frauenzimmers (1780), in denen ihn allerdings die moralisierende Tendenz etwas zu Uebertreibungen verleitet hat. Wenig glücklich sind die historischen Darstellungen, wie die Geschichte der Kreuzzüge und andere Illustrationen ihm fernstehender Stoffe, wie zum Don Quixote und zum rasenden Roland. Seine grösseren Blätter, wie die wenig lebendige Darstellung Friedrichs II. auf der Wachtparade, Ziethen vor dem Könige sitzend und bei der Tafel schlafend, dann die „Zelten", haben meist nur ein historisches und lokales Interesse.

Daniel Chodowiecki.
Illustration zu Lessings Minna von Barnhelm.

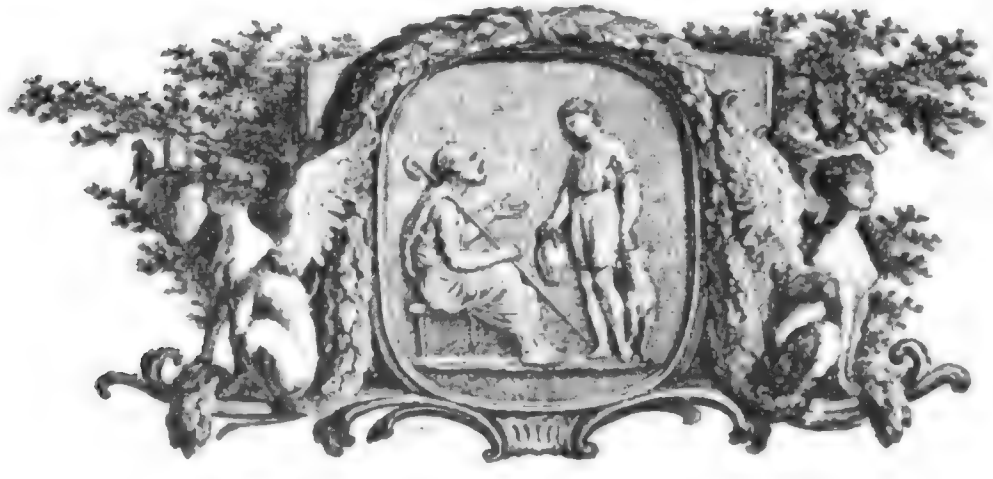
Diskret und geschmackvoll wie die Interieurschilderung ist auch Chodowieckis Ornamentik, die in zahlreichen Büchertiteln und Vignetten bescheidene Erfolge erzielt. Die künstlerische Qualität der Arbeiten dieses eigenartigen Mannes hängt wesentlich von seinem persönlichen Verhältnis zum Gegenstande ab. Die Sorgfalt und die Feinheit der technischen Ausführung bleibt bis zum letzten seiner 2075 Blätter die gleiche. Mit ihren dünnen Aetzlinien und der zarten Nadelretusche entbehrt seine Technik der Pikanterie und des stofflichen Raffinements des französischen Stils, sie passt aber vortrefflich zu der ehrlichen Schlichtheit seines Vortrages und bringt es zu Raum- und Lichtwirkungen von überraschender Wahrheit und Delikatesse.

Seiner ganz beschränkten und bescheidenen Natur nach war Chodowiecki nicht der Mann, Schule zu machen. Berlin war auch nicht der Ort, an dem sich bedeutendere Talente hätten entwickeln können. Wer höher strebte, ging damals nach Italien, um sich dort an den alten Meistern und an den heroischen Landschaftsbildern zu begeistern, wie Johann Philipp Hackert (1737—1807) und sein Bruder Georg Abraham (1755—1805) es taten, die freilich trotzdem in ihren Landschaftsradierungen über die Nachempfindung Poussins nicht hinauskommen konnten. Chodowieckis Bruder Gottfried und

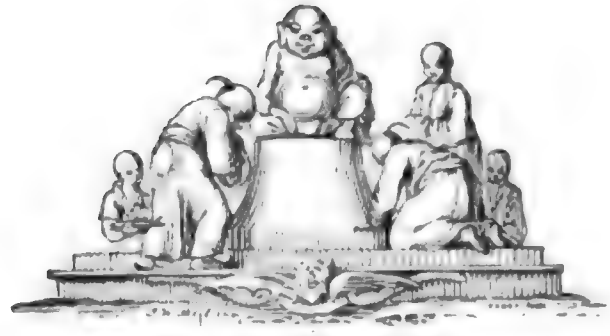
Digitized by Google

sein Sohn Wilhelm sind nicht mehr als seine Gehilfen gewesen. Ebensowenig besitzen die idyllischen Landschaften seines Verwandten Karl Wilhelm Kolbe (1757—1835) grösseren Kunstwert. Nur für Daniel Berger (1744—1824) ist der Einfluss Chodowieckis von einiger Bedeutung gewesen. Wie sein Schüler Johann Friedrich Bolt (1769—1836), hat er ziemlich unselbständig Illustrationen nach Chodowieckis Zeichnungen und in seiner Art, Reproduktionsstiche nach zeitgenössischen Gemälden und wenig hervorragende Bildnisse angefertigt.

Berger und Bolt haben auch eine Reihe hübscher Stiche in Bartolozzischer Punktiermanier gearbeitet. Diese Technik hat überhaupt, besonders wegen ihrer leichten Verwendbarkeit für farbige und mehrfarbige Drucke in Deutschland damals viel Anklang gefunden. Georg Sigmund und Johann Gottlieb Facius aus Regensburg und besonders Heinrich Sintzenich aus Mannheim (1752—1812) ausser vielen anderen haben einzelne sehr ansprechende Arbeiten, Reproduktionen und Bildnisse in dieser Technik geliefert. Auch die Schabkunst und die Aquatinta wurde von vielen der genannten deutschen Stecher und Radierer gelegentlich, aber ohne grossen Erfolg in Anwendung gebracht.



Salomon Gessner Aus den Contes moraux et nouvelles idylles. 1773.



Johann Georg Unger, nach Meil.

DER HOLZSCHNITT IN DEUTSCHLAND.

DAS regere Interesse für künstlerische Illustrierung und Ausschmückung der Bücher, das in erster Linie dem Kupferstich zu gute kam, gibt auch dem Holzschnitt, der seit dem XVII. Jahrhundert als Kunst kaum mehr in Betracht kommt, wieder einen neuen Anstoss. Der Mann, der in Deutschland mit der alten Technik zuerst wieder höhere künstlerische Anforderungen zu befriedigen versucht hat, Johann Georg Unger (geb. zu Goos bei Pirna 1715, gest. zu Berlin 1788), war von Beruf Buchdrucker. Er beginnt damit, für den Bedarf der Druckereien, in denen er tätig ist, Initialen und Verzierungen in Holz zu schneiden und gelangt nach und nach, unermüdlich an der Vervollkommnung seiner Technik arbeitend, zu Leistungen von künstlerischer Sauberkeit und Rundung. Es handelt sich für ihn als Techniker zunächst wesentlich um die technische Aufgabe, da wo das Bild mit dem Typensatze abgedruckt oder in grossen Massen vervielfältigt werden soll, den Kupferstich wieder durch den billigeren und typographisch ungleich ergiebigeren Holzschnitt zu ersetzen. Er beschränkt sich deshalb auch meist darauf, Kupferstiche in Holzschnitt zu kopieren, und zwar sind es vornehmlich die Blätter des Berliner Stechers Joh. Wilh. Meil, die er sich zu Vorbildern nimmt. Etiketten für die Tabaksmanufaktur gaben ihm, seit er sich ausschliesslich der Holzschneidekunst gewidmet hatte, neben Ornamenten und kleinen Bildchen für Kalender und andere Bücher einen dürftigen Broterwerb (s. Abb.) Nur selten wagte er sich an grössere Kompositionen, wie in den fünf Genredarstellungen nach Meil, die er 1779 herausgab. Unger ist in der Ornamentik weniger fein, im Figürlichen aber viel geschickter und geschmackvoller als Papillon, mit dem er technisch manche Berührungspunkte aufweist.

Digitized by Google

Johann Georgs Sohn und Schüler Johann Friedrich Gottlieb Unger (1753—1804) arbeitet mit Eifer und Pietät an der Vervollkommnung der Technik, die er später als Lehrer an der Berliner Kunstakademie weiter zu verbreiten berufen wurde. Auch er nimmt sich hauptsächlich Kupferstiche von Meil zu Vorbildern und sucht dabei die dem Holzschnitte eigene Kernigkeit der Linie und Kraft der Töne zur Geltung zu bringen. Seine eigene Zeichenkunst, die er öfters in Bildnissen, Vignetten und Illustrationen zeigt, ist recht dürftig. Auch sein Verdienst liegt nur im Technischen, in der Sauberkeit und Sorgfalt der Ausführung und in der Abstufung der Töne vom kräftigen Vordergrunde zum matten, offenbar durch Beschaben des Holzstockes tiefer gelegten Hintergrunde. Unger der Jüngere hat auch Versuche im Farbendruck gemacht, z. B. in dem Medaillonbildnis des B. Chr. Breitkopf, das mit drei bräunlichen Tonplatten in eine grün überdruckte Umrahmung eingepasst ist.

Die beiden Unger und auch ihre unmittelbaren Nachfolger wie Joh. Chr. Friedrich und Friedrich Wilhelm Gubitz, der später Lehrer an der Akademie wurde, schneiden noch in der alten Weise mit dem Messerchen in Langholz. Der moderne Ton-Holzstich, der mit dem Stichel in Hirnholz arbeitet, und der zuerst in glänzender Weise von Unzelmann in Menzelschen Illustrationen verwendet worden ist, scheint in Deutschland erst durch die englischen Vorbilder, vor allem durch Bewicks Arbeiten, Eingang gefunden zu haben. Doch verdankt der deutsche Holzschnitt, besonders der volkstümliche Illustrationsstil, der sich an Ludwig Richters Meisterwerken entwickelte, dem Beispiel der Unger ohne Zweifel wertvolle technische Anregungen. Sie sind jedenfalls die ersten, die die alte Kunst durch ihre hingebende Begeisterung wieder zu Ehren gebracht haben.

DER KUPFERSTICH IN ENGLAND.

BIS in das XVIII. Jahrhundert lebt die englische Kunst fasst ausschliesslich von fremden Anlehen. Im XVI. Jahrhundert geht von Hans Holbein das Licht aus, das aber in dem künstlerischen Dunkel Englands nur einen schwachen Wiederschein erweckt. Dann haben die beiden Hogenbergh, Crispin de Passe und besonders Wenzel Hollar hier glänzende Erfolge errungen. Die stärkste künstlerische Anregung verdankt man aber Antonis van Dyck, dessen Kunst das Stilgefühl der Engländer für lange Zeit bestimmend beeinflusst. Passes Nachahmer Renold Elstracke, Francis Delaram, William Rogers, John Payne (geb. um 1607) bringen nur dürftige Leistungen hervor. Als Hollarschüler lernen wir Francis Barlow und C. T. Dudley in den Illustrationen zu Aesops Fabeln (1666), die sie gemeinschaftlich mit ihrem Meister radiert haben, kennen. William Faithorne (1616—91) strebt durch das Studium der Rubensstecher, aber nur mit geringem Erfolge, nach höheren Zielen. Robert Gaywood (geboren um 1630) ahmt Hollar und Van Dyck nach. David Loggan aus Danzig (gestorben 1693), der in England eine lebhafte Tätigkeit als Porträtstecher nach dem Leben entfaltet, und sein Schüler Robert White (1645—1704) schliessen sich mehr dem Stil Edelincks an. Ebensowenig wie sie bringt es der gleichstrebende George Vertue (London 1684 bis 1756) zu einer hervorragenderen Stellung im Kunstgetriebe.

Erst im XVIII. Jahrhundert gewinnt die englische Kunst, vor allem die Malerei, eigene, schöpferische Kraft und Selbständigkeit des Stils und der Technik. Nun aber wird das Gebiet der graphischen Kunst so vollständig von der Schabkunst und dann von der Punktiermanier, dem stipple work, beherrscht, dass für den eigentlichen Kupferstich nur wenig Kraft und Interesse übrig bleibt. Die ausserordentlich hohen Anforderungen, die die Schabkunst, besonders in ihrer glänzenden Entwickelung in England, an die technische Fertigkeit des Künstlers stellt, trägt wesentlich dazu bei, ihre Arbeit auf die Reproduktion von Gemälden zu beschränken. Die Vorliebe des englischen Publikums für geschabte und punktierte Reproduktionen ihrer malerischen Lieblinge zwingt auch die Linienstecher sich diesen Wünschen anzubequemen.

Wenn auch der Kupferstich in England hinter der Schabkunst und der

Digitized by Google

Punktiermanier zurückstehen muss, so hat er doch im XVIII. Jahrhundert einige Meister des Grabstichels aufzuweisen, die mit den glänzendsten Vertretern der französischen Technik, die ihre Meister und Vorbilder gewesen sind, in Wettstreit treten können. Sir Robert Strange (1721—1791) verdankt seine Ausbildung als Stecher Philippe Le Bas in Paris. In der Art dieses Meisters hat er Wouwermans Rückkehr vom Markte gestochen. In England, wohin er im Jahre 1751 zurückkehrte, widmete er sich hauptsächlich der Wiedergabe von Gemälden italienischer Meister, Raffaels, Tizians, Correggios, Parmigianinos, Guercinos, Domenichinos, Dolces und besonders Guido Renis. Auch nach Van Dyck hat Strange einige vorzügliche Blätter gestochen, z. B. das grosse Bildnis Karls I mit dem Herzog von Hamilton. In diesen Arbeiten nähert er sich mehr der linearen Strenge Willes. Auch im Lichte sucht er dem Fleische durch zarte Arbeit mit feinen, kurzen Strichen und Punkten einen weichen, farbigen Ton zu geben, um die Glätte der Linien durch die Weichheit der Flächenverbindung zu mildern und sich dem malerischen Eindruck zu nähern. Die Gewänder und die Hintergründe behandelt er freier und kontrastreicher mit vielen Glanzlichtern und starkem Wechsel der Strichlagen.

Luke Sullivan (1705—1771), der vorzügliche Stecher nach Claude Lorrain, Francis Vivarès (1709?—1782) und William Woollett (1735 bis 1785) sind vornehmlich als Landschaftsstecher geschätzt. In seinen englischen Parkansichten und Landschaftsbildern nach Hannan, Stubbs (Shooting), Wright (Fishery), Wilson (Niobe) und besonders charakteristisch in der „Solitude" nach R. Wilson hat Woollett, der bedeutendste der drei gleichstrebenden Künstler, eine eigenartige englische Auffassung der Naturdarstellung zur Geltung gebracht. Die freie, malerisch leichte Strichführung, die in geschicktester Weise Aetzung mit Grabstichelarbeit verbindet, gibt den Formen eine gewisse Schärfe und Härte, der Atmosphäre eine kühle, oft etwas nüchterne Stimmung. Die Gewänder seiner Figuren behandelt er in der Art der Watteaustecher mit farbig schillernden Lichtern, aber in viel kälteren, härteren Tönen. Woollett hat auch Claude Lorrain etwas anglisiert und eine Reihe von Schweizer Ansichten gestochen. Seine berühmtesten, aber nicht seine besten Werke sind der „Tod des Generals Wolfe" und die „Schlacht von La Hogue" nach Benjamin West, denen es etwas an Einheitlichkeit der technischen Ausführung fehlt.

Den Höhepunkt der englischen Kupferstichkunst bezeichnet William Sharp (London 1746—1824), der seine Studien bei Benjamin West und bei

Digitized by Google

Bartolozzi gemacht hat, der aber doch mit Recht als ein Schüler der Kunst Stranges und Woolletts und als der Vollender ihrer Bestrebungen angesehen wird. Natürlich hat auch er von der Technik der Franzosen sich viel angeeignet. Man könnte ihn wohl Bervic an die Seite stellen. Auch bei ihm ist der Gegensatz zwischen der glänzenden, regelmässig linearen Grabstichelarbeit des Fleisches und der Gewänder zu der freien Behandlung des in kräftiger Radierung ausgeführten Bodens und der Hintergründe auffallend. In seinen Stichen nach italienischen Meistern, z. B. in der h. Cäcilie nach Domenichino und in den vier Kirchenvätern nach Reni ist seine Stechweise von ganz linearer Glätte und Kälte. Die ganze Meisterschaft seiner Technik zeigt er in den Stichen nach Gemälden englischer Künstler, vor allem in seinen vorzüglichen Bildnissen. Die grossen, vielfigurigen historichen Darstellungen sind die einzigen Gegenstände der monumentalen Kunst, die die Schabkunst dem Linienstich und der Radierung ganz überlassen musste.

Sharp hat seine Lorbeeren deshalb auch vornehmlich auf diesem Gebiete gesucht und gefunden. Die Belagerung von Gibraltar nach Trumbull, Alfred der Grosse, die Landung Karls II. in Dower nach B. West und andere historische Darstellungen von malerischer Wirkung haben wohl mehr zu seiner Berühmtheit beigetragen als seine künstlerisch vorzüglicheren Bildnisse, die mit den geschabten und punktierten Arbeiten einen harten Kampf um die Gunst des Publikums zu bestehen hatten. In den Bildnissen des Dr. Hunter und des Boulton nach Reynolds, des Robert Dundes nach Raeburn, des John Hyde nach Home, des Sir William Curtis nach Lawrence und anderen mehr hat Sharp vor allem die ganze Lebendigkeit des Ausdrucks und der Bewegungen zu bewahren gewusst, dann aber auch die malerische Haltung der Originale. Wenige Meister des Grabstichels haben das lineare System der Schraffierungen mit gleicher Freiheit und Beweglichkeit zur unmittelbaren Wiedergabe malerischer Formen zu verwenden verstanden. Die strengen Linienstecher machten ihm den Vorwurf, dass er sklavisch den Pinselstrichen des Malers folgte. In der Tat setzt er oft, besonders in der Gewandung, die Töne fleckenhaft nebeneinander wie Pinselstriche. Durch Zwischenlagen feiner Taillen erzielt er Effekte, die an die Rubensstecher erinnern und die Formen ausserordentlich fein detaillieren und farbig beleben. Ueber diese feinen Licht- und Schattentöne geht er dann mit breiten, wellenförmigen Taillen hinweg und sucht alles wieder zu einem einheitlichen Tone zusammen zu schliessen. Unter den grossen Linienstechern ist Sharp einer der vorzüglichsten und ein Meister von interessanter Eigenart.

Digitized by Google

Ausser anderen, weniger bedeutenden Künstlern wie Abraham Raimbach (1766—1843) und Francis Engleheart (1775—1849), die besonders Genrebilder nach Wilkie stechen, sind als Kupferstecher auch noch einige Meister der Schabkunst und des stipple work zu nennen, wie Richard Earlom, der in der Art Wagners gestochen hat, William Wynne Ryland (1732—1783), der Schüler François Ravenets, und John Keyse Sherwin (1746—1792). Eine bedeutende Stellung im Betriebe des englischen Kupferstiches hat John Boydell (1719—1804) eingenommen, der, selber ein nicht mittelmässiger Künstler, den Kupferstichverlag in England zuerst in grossem Stil und mit grossem Erfolge betrieb und als sachkundiger und geschickter Auftraggeber auf die Produktion einen grossen Einfluss gewann.

Im Dienste der Malerei, ausschliesslich als reproduzierende Kunst ist der Kupferstich in England zu reicherer Blüte gediehen; er bleibt in Abhängigkeit von der monumentalen Kunst und teilt ihre Schicksale. Die Malerradierung, die Kunst der Intimität, die nur für sich und für wenige Eingeweihte schafft, konnte sich hier, wo alles mehr als sonst irgendwo für das grosse Publikum und für den indifferenten Kreis der Reichen, auf den Erfolg hin arbeitet, nicht entwickeln. Sie hat im XVIII. Jahrhundert als einzigen bedeutenden Vertreter nur William Hogarth (London 1697—1764) aufzuweisen. Streng genommen dürfte auch Hogarth nicht zu den Maler-Radierern gerechnet werden, da er fast immer nach seinen ausgeführten Gemälden gearbeitet hat, also in Wirklichkeit nur sein eigener Stecher gewesen ist. Zudem sind wohl auch unter den von ihm bezeichneten und herausgegebenen Stichen viele nur zum Teil oder gar nicht von ihm eigenhändig ausgeführt worden. Die künstlerische Form tritt in seinen Stichen dem Inhalte gegenüber sehr in den Hintergrund. Man ist so weit gegangen, Hogarth überhaupt nicht als Künstler anerkennen zu wollen, sondern nur als einen Satiriker und Moralisten, der sich zufällig zum Ausdrucke seiner Gedanken statt des Wortes des Bildes bedient hat. Hogarth zeigt jedoch in seinen Gemälden, besonders in seinen Bildnissen hervorragende künstlerische und malerische Begabung und auch als Zeichner eine ungewöhnliche Kraft der Charakteristik. Seine Berühmtheit verdankt er wesentlich seinen Radierungen, die aber nicht durch künstlerische Vorzüge sondern lediglich durch den gegenständlichen Inhalt Interesse erregten. Historische Bilder grossen Stils sind ihm durchgehends vollkommen misslungen.

Hogarth ist der Schöpfer einer Art von satirisch-moralisierender Sittenschilde-

Digitized by Google

rung, die man eigentlich kaum als Kunst betrachten darf, weil jede Spur von Mitgefühl mit den Unglücklichen, jedes Miterleben, daher auch jeder Humor und jede Poesie der Auffassung fehlen. Ein krasser Gegensatz gegen die liebenswürdigen, gefühlvollen Sittenbilder der Franzosen! Die tendenziöse Häufung von Motiven, von Anspielungen in jedem Beiwerk und Anzüglichkeiten auf bestimmte Personen machen die meisten Kompositionen Hogarths zu unkünstlerischen, geradezu abstossend wirkenden Karikaturen. Mit widerwärtig aufdringlicher Deutlichkeit, in einem brutalen Moralpredigertone werden die Laster und die Torheiten der Menschen in ihren rohesten Formen geschildert und ihre Folgen breit ausgemalt. Oft genügt ihm das einzelne Bild mit all seinem Wust von Anspielungen noch nicht, er entwickelt den Gegenstand in novellistischen Folgen von Bildern, die mit ihren Unterschriften der Phantasie des Betrachtenden auch nichts mehr zu tun übrig lassen. Die Blätter gefielen aber ausserordentlich, weil es viel zu schauen und zu beklatschen gab, dem Rohen viel zu lachen und dem Moralisten Stoff zu erbaulichen Betrachtungen. Es ist merkwürdig, dass man an diesen mehr als deutlichen Darstellungen noch so unendlich viel zu erklären gefunden hat.

Die unverhüllte Tendenz, der man selbst die edle und ideale Absicht bestreiten möchte, vernichtet jede künstlerische Wirkung der Darstellungen als Ganzes. Das Einzelne ist aber oft mit sicherem Blick dem Leben abgesehen, mit grosser Kraft und Geschicklichkeit der Formgestaltung und mit viel beissendem Witz dargestellt. Technisch sind Hogarths Stiche wenig anziehend. Sie sind meist grob und flüchtig radiert und mit dem Grabstichel hart überarbeitet, zum Teil mehr skizzenhaft als Zeichnungen behandelt, zum Teil mehr bildmässig nach französischer Art durchgeführt, in beiden Fällen ohne zeichnerische oder malerische Reize. Der „Schönheitslinie", seiner fixen Idee, die er in seiner „analysis of beauty" zur Freude aller Pedanten entwickelt hat, ist die Hand des Künstlers, in diesen Stichen wenigstens, nicht gefolgt. Seine Theorien wie seine Werke zeigen Hogarth als einen Menschen von scharfen Sinnen und von grossem Geschick, dem aber jede künstlerische Stimmung fremd ist.

Hogarths Stiche werden durch ihre Titel genugsam charakterisiert. Zu seinen frühesten Arbeiten gehören „Maskerade und Oper" (1724), die Bilder zu Butlers „Hudibras" (1726) und andere Buchillustrationen. Den ersten grossen Erfolg brachte ihm die an Bezüglichkeiten reiche Folge „Lebenslauf einer Dirne" (1732), der 1735 der „Lebenslauf eines Wüstlings" folgte. Aus der-

Digitized by Google

selben Zeit stammen die „moderne Mitternachts-Unterhaltung", der „Jahrmarkt von Southwarck", „die Hinrichtung der Sarah Malcolm" 1733), „Vorher und

William Hogarth. Die lachenden Zuhörer.

Nachher" (1736), die vier Tageszeiten (1738) und eine Reihe satirischer Darstellungen von aktuellem Interesse. Von seinen späteren Kompositionen hat

Digitized by Google

Hogarth nur einzelne, wie die Folge „Fleiss und Trägheit", die auf- und absteigenden Lebensläufe zweier Lehrlinge (1747) und eine der vier Darstellungen der „Wahlkampagne" (1755—1758) selber gestochen, die meisten Blätter liess er von anderen Stechern auf seine Rechnung ausführen, so z. B. die „vier Stufen der Grausamkeit", die „Bierstrasse" und den „Schnapsweg", die der Temperenzbewegung dienen sollten, und andere mehr. Besonders witzig und harmloser sind einige kleinere, eigenhändig mit grösserer Sorgfalt ausgeführte Radierungen auf den Subskriptions-Billetts für die grossen Kupferstichfolgen, wie z. B. die „lachenden Zuhörer" (s. Abb.) auf der Abonnementsquittung für den „Lebenslauf des Wüstlings".

Hogarths Kompositionen wurden in seinem Auftrage, oft auch gegen seinen Willen und besonders eifrig nach seinem Tode von zahlreichen englischen und ausländischen Stechern vervielfältigt. Ausser einigen französischen Stechern, wie Scotin, Baron und Ravenet, die einzelne Bilder nach der „mariage à la mode" und anderes ausgeführt haben, sind der schon erwähnte Schüler Hogarths Luke Sullivan, der unter anderem den „Marsch der Garde nach Schottland" gestochen hat, William Woollet, Mac Ardell, Dickinson und Bartolozzi hervorzuheben. Obwohl Hogarth nicht eigentlich Schule gemacht hat, so ist doch das Beispiel seiner herben, rücksichtslosen Satire nicht ohne Einfluss auf die englische Karikatur geblieben. Die geistvolleren seiner Nachfolger haben allerdings glücklicherweise mehr Humor besessen und es vorgezogen, eher lächerlich als abschreckend zu wirken.

Von den übrigen englischen Maler-Radierern des XVIII. Jahrhunderts bringen es nur wenige über den Dilettantismus, der hier üppig blüht, hinaus. Thomas Stothard (1755—1834) hat nur seine acht Zeichnungen für den von der Stadt London dem Herzog von Wellington gewidmeten Schild radiert, Benjamin Wilson (1750—1788) hat eine Reihe von Porträtradierungen ausgeführt, der Visionär William Blake (1757—1827) hat zu eigenen und fremden Dichtungen phantastische Illustrationen geliefert. Als Rembrandt-Enthusiasten und -Nachahmer haben sich Thomas Worlidge und Captain William Baillie (1723 bis 1810), der die Platten des grossen Meisters retuschiert und seine Zeichnungen in verschiedenen Techniken reproduziert hat, ohne grosse Talente oder Verdienste eine gewisse Berühmtheit erworben.

Digitized by Google

Thomas Bewick. Aus den British Birds.

DER HOLZSCHNITT IN ENGLAND.

UNGEFAEHR gleichzeitig in Frankreich, in Deutschland und in England tritt der Holzschnitt nach langem vollständigen Verfalle wieder in den künstlerischen Wettkampf ein. Die Vorteile die er im Typendruck und für Massenvervielfältigung gewährte, waren zu gross und augenfällig, als dass man lange auf seine Hilfe hätte verzichten können. In Frankreich knüpft Papillon an die alte Tradition unmittelbar an, in Deutschland sucht Unger den Holzschnitt durch die Nachahmung von Kupferstichen den höheren künstlerischen Ansprüchen anzupassen. Beide bleiben bei der alten Schnitttechnik und bei reiner Linienarbeit stehen. Nur in England schlägt der Holzschnitt technisch und künstlerisch ganz neue Bahnen ein.

Das Verdienst, dieser Umgestaltung der Technik, die für die Folge bedeutungsvoll geworden ist, gebührt Thomas Bewick (geb. in Cherriburn 1753, gest. 1828). Auch er muss, wie Unger, mit dem Kupferstich in Wettstreit treten, aber er begnügt sich nicht mit dem Liniennachschnitt, sondern sucht den Kupferstich mit seinen eigenen Mitteln zu übertreffen. Er verlässt die alte Schnitttechnik mit dem Messer in Langholz und geht zum Holzstich, zur Arbeit mit dem Grabstichel in hartes Hirnholz über. Statt die Linien der Zeichnung mit dem Messer zu umschneiden und dann das überflüssige Holz zu entfernen, hebt er die Linien und Flächen, die beim Drucke weiss bleiben sollen, mit dem Stichel aus. Aehnlich wie beim Schrotschnitt und Weiss-

Digitized by Google

schnitt erarbeitet er die Formen mit weissen Linien aus dem dunklen Grunde. Seine Technik ist also sozusagen umgekehrter Kupferstich. Hierdurch wird nicht nur die technische Arbeit wesentlich erleichtert sondern auch eine ganz neue Art der Tonbildung durch die schwarzen, nur durch weisse Linien gegliederten und modellierten Flächen erreicht. Statt der Linien werden Schattentöne das formbildende Element dieser Technik, die man deshalb auch ganz richtig Tonstich genannt hat, und die mit dem alten linearen Holzschnitt kaum mehr als das Material und die Drucktechnik gemein hat.

Die Holzstichtechnik ist schon vor Bewick bekannt gewesen, aber er ist der erste, der sie systematisch und mit Meisterschaft zu bis dahin unbekannten malerischen Wirkungen zu verwenden weiss. Ueberhaupt war der Holzschnitt selbst in England keineswegs so vollständig ausser Uebung gekommen wie Bewick, der sich als der Wiederhersteller der verlorenen Kunst fühlte, glauben machen wollte. An zahlreichen, allerdings recht dürftigen Arbeiten besonders für den Buchschmuck hat es nicht gefehlt. So wurden z. B. Hogarths „Stufen der Grausamkeit" für die Agitation gegen Tierquälerei 1750 von J. Bell in Holz geschnitten. Auch eine Reihe interessanter und nicht unbedeutender Blätter ist in Farbenholzschnitt von englischen Künstlern ausgeführt worden. Edward oder Elisha Kirkall, dem wohl auch manche der Illustrationen in englischen Büchern der ersten Jahrzehnte des XVIII. Jahrhunderts zuzuschreiben sind, hat 1722—1724 zwölf Clair-obscurs nach italienischen Meisterzeichnungen herausgegeben, in denen die Holzschnitttonplatte mit ausgesparten Lichtern in der Art Bloemaerts und Le Sueurs auf eine Kupferstichplatte aufgedruckt ist. Aehnliche Arbeiten kennen wir von Arthur Pond. John Baptist Jacksons grosse Clair-obscurholzschnitte nach venezianischen Gemälden (1742) sind schon erwähnt worden (S. 306). Jackson hat über den Farbholzschnitt und über seine Verwendung für Papiertapeten eine Schrift herausgegeben. In seiner Art hat auch John Skippe eine Reihe von Zeichnungen italienischer Meister in Clair-obscurholzschnitt nachgebildet (1781).

Alle diese Versuche sind aber ohne Bedeutung geblieben und durchaus retrospektiven Charakters. Man wird Bewick wohl glauben dürfen, dass er ganz unabhängig von ihnen vorgegangen sei und sich seine Technik ganz selbständig ausgebildet habe. Als er bei dem Metallgraveur und Kupferstecher Beilby in Newcastle seine Lehrzeit durchmachte, wurde er durch gelegentliche Aufträge auf den Holzschnitt geführt, dessen Technik er sich ganz autodidaktisch

Digitized by Google

aneignete. Schon 1775 erhielt er von einer kunstfördernden Gesellschaft eine Prämie für einen Holzschnitt, der 1779 unter seinen Illustrationen zu Gays Fabeln erschien. 1784 gab er eine neue Folge von Fabelillustrationen heraus und 1789 eines seiner Meisterwerke, den „Chillingham Bull". Seit 1785 beschäftigte ihn die Arbeit an seinen Hauptwerken, den Bildern zur „general history of quadrupeds", die 1790 in erster Auflage erschien, und zu der „history of birtish birds", von der 1797 der erste, 1804 der zweite Band herausgegeben wurde (S. Abb.). Liebe und Verständnis für die Natur führte ihn auf dieses grosse Unternehmen, das seine langjährige Arbeit mit grossem Erfolge belohnte. Den Text zu beiden Werken schrieb sein früherer Lehrer und späterer Genosse Beilby unter seiner Mitwirkung. Das Werk seiner Liebe und seiner Musse ist sein Lebenswerk geworden.

Bewick ist nicht nur Techniker, er ist auch Künstler, mit allen seinen Vorzügen und Schwächen ein echt englischer Künstler. So stark bei ihm das gegenständliche und wissenschaftlich-praktische Interesse, oft auch die moralisierende Tendenz mitspricht, er ist überall selbständiger und scharfsichtiger Beobachter der Natur, ein feinsinniger, oft humorvoller Schilderer des heimatlichen Bodens und seiner Bewohner. Bewick hat fast durchgehends nach eigenen Zeichnungen nach der Natur gearbeitet. Die kleinen Genrebildchen am Schlusse der Abschnitte sind nicht weniger fein gezeichnet und farbenreich gestochen wie die grossen Illustrationen und die Tierbilder. Bewicks Talent hätte für grosse Kompositionen wohl nicht ausgereicht, wie er auch im Ornament schwach ist, aber in diesen zierlichen Bildchen ist er Meister. Gern stellt er hier die beschriebenen Tiere in ihrer Umgebung, ihre Gewohnheiten und ihre Verwendung dar, oft aber auch gefällt er sich in freien, humorvollen Genredarstellungen und mutwilligen kleinen Scherzen (s. Abb. S. 560 und VIII.). Auch in den Darstellungen der Tiere bilden die Hintergründe von Landschaft und Baumwerk, die ihren Aufenthalt charakterisieren sollen, einen Hauptreiz der Holzstiche. Die Tiere selber sind höchst lebendig und charakteristisch und machen den Eindruck der exaktesten Naturtreue bis in die feinsten Einzelheiten. Besonders die Vögel sind Meisterwerke der Auffassung und der präzisesten Zeichnung.

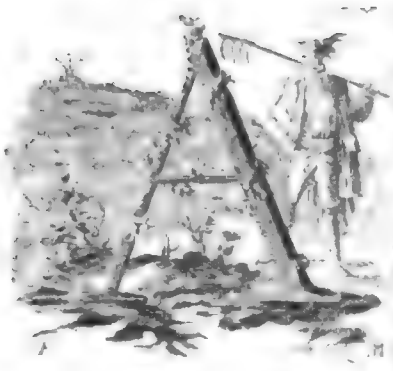
Dem Charakter der Stichtechnik gemäss herrscht in der Führung der weich gebogenen Linien die Längsrichtung vor. Gekreuzte schwarze Linien finden sich fast niemals, dagegen sind die Schatten oft durch gekreuzte feine weisse Striche aufgehellt. Durch die gleichlaufenden modellierenden Linien erreicht

Bewick, besonders vorzüglich in der Wiedergabe des Gefieders der Vögel, eine Weichheit und Fülle der Töne und der Uebergänge vom glänzend leuchtenden Schwarz zum Weiss, wie sie der Kupferstich mit seinen immer scharfgeränderten Linien kaum hervorzubringen im stande ist. Die feinen, detaillierenden weissen Linien in den dunklen Formen z. B. des Bodens lassen das Schwarz in der grössten Intensität hervortreten ähnlich wie in den Stichen Bervics oder Sharps. Die zarten Schattentöne hat Bewick oft durch Beschaben der Platte an den betreffenden Stellen (Tieferlegen s. Einl.), vor allem aber durch die feinste Abstufung der Stärke und der Abstände der Linien erzielt. Erstaunlich ist die Weichheit der Uebergänge und die Mannigfaltigkeit der Farbentöne und der Formbildungen, die er mit dem Stichel zu erreichen verstanden hat.

In den Schlussstücken der „britischen Vögel" und mehr noch in den späteren Werken, wie den Fabeln Aesops von 1818 und anderen, hat Bewick einen grossen Teil der Arbeit seinen Schülern überlassen, zu denen er ausser seinem Bruder John und seinem Sohne eine Reihe vortrefflicher Künstler zählen konnte. Robert Johnson ist von ihm vornehmlich als Zeichner beschäftigt worden, als Holzstecher sind Luke Chennell (geb. 1781), William Temple, William Harvey, Charlton Nesbit (geb. 1775), Robert Allen Branston (geb. 1778) und John Thompson seine vorzüglichsten Schüler und Helfer gewesen. Sie bilden seine Technik weiter, und zwar suchen sie, oft mit nur zu grossem Erfolge, den Eindruck des Stahlstiches, der damals in England beliebt wurde, in ihren Holzstichen hervorzubringen. Ihre Bestrebungen führen dann unmittelbar zu dem ganz frei malerischen Tonstich, der in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts seine technischen Triumphe feiert und allgemein, in Europa wie in Amerika, herrschend wird.

Digitized by Google

DER KUPFERSTICH IN SPANIEN.



VF die Entwickelung der graphischen Künste in Spanien ist die hohe Blüte der Malerei im XVII. Jahrhundert ohne jeden Einfluss geblieben. Das zeigt, wie wenig tiefgreifend und volkstümlich die künstlerische Bewegung hier gewesen ist. Keiner der grossen Maler hat die Graphik seines Interesses gewürdigt, denn alle Zuschreibungen einzelner Stiche an Meister wie Velazquez, Murillo und Coello sind willkürlich und unbegründet. Aber auch was Künstler zweiten und dritten Ranges, wie Vincenzo Carducho, Pedro Angelo, Matthias Arteaga, José Garcia Hidalgos, Juan Bautista Catenaro und andere mehr, im XVII. Jahrhundert an Radierungen ausgeführt haben, erhebt sich nicht über mittelmässige Nachahmung italienischer Vorbilder. Die besseren Arbeiten rühren durchgehends von fremden, besonders niederländischen Stechern her. Am besten zeigt die Dürftigkeit und Roheit der Buchausstattung, wie gering die künstlerischen Bedürfnisse weiterer Kreise in Spanien damals waren. Auch im XVIII. Jahrhundert bringt die Nachahmung der französischen Meisterwerke keinen Aufschwung, wohl aber eine regere Tätigkeit in der Grabstichelkunst. Manuel Salvator Carmona (1730—1807) kann mit seiner geringen Fertigkeit, die er sich in Paris bei Dupuis angeeignet hat, in Madrid den ersten Platz behaupten und eine Schule gründen. Seine Bildnisse Bouchers und des Hyacinthe Collin, die er 1761 für die Aufnahme in die Akademie ausführte, sind recht ansehnliche Leistungen, die meisten seiner übrigen Arbeiten sind aber wesentlich schwächer. Unter Carmonas Schülern sind Blas Ametllér, Francisco Muntaner, Fernando Selma, Bartolomé Vasquez zu nennen. Pasqual Pedro Molés ist ebenfalls Schüler Dupuis' (s. die Initiale auf dieser Seite). Französischen Vorbildern folgen auch die anderen spanischen Stecher wie Tomas Lopez Enguidanos, Luis Fernandez Noseret, Juan Bernabé Palomino, Manuel Esquivel de Sotomayor und Rafael Esteve. Alle diese durchgehends mittelmässigen Stecher beschäftigen sich hauptsächlich mit der Reproduktion der Meisterwerke Murillos, Velazquez' und anderer spanischer und fremder Maler. Juan Barcelon und Nicolo Barsanti halten sich in der

Wiedergabe der Fresken Luca Giordanos noch an die alte französische Radiertechnik Dorignys und seiner Schule, José de Castillo scheint dagegen in seinen Radierungen nach Luca Giordano schon von Tiepolo beeinflusst zu sein, der neben Raphael Mengs damals in Spanien einen grossen Einfluss ausübte. Tiepolos Technik nimmt sich auch Ramon Bayeu y Subias (1746—1793), der beste dieser spanischen Radierer in seinen Arbeiten nach Guercino, Ribera und nach Francisco Bayeu und mehr noch in seinen Radierungen nach eigener Erfindung zum Muster.

Die gesamte Produktion der graphischen Künste in Spanien hätte hier sehr wohl mit Stillschweigen übergangen werden können, wenn sich nicht aus dieser Schar gleichgiltiger Gestalten eine künstlerische Erscheinung von feurigem Temperament und von fascinierender Originalität abhöbe. Die gesamte spanische Künstlerschaft dieser Zeit bildet kaum mehr als einen trüben Hintergrund für die markante und kraftvolle Persönlichkeit Goyas, der ihrer akademischen Weisheit kaum etwas schuldet. Francisco Goya y Lucientes (geb. 1746 in Fuendetodos) knüpft über ein Jahrhundert künstlerischer Leere an Velazquez und an Rembrandt an, von seinen Zeitgenossen haben nur Tiepolo und die französischen Sittenschilderer, vor allem Watteau, einen gewissen Einfluss auf ihn ausgeübt.

Goyas Kunst ist nicht der Abschluss einer älteren Entwickelung, in ihrer Umgebung erscheint sie wie ein Phänomen; sie weist in die Zukunft und enthält in der Auffassung und in der Behandlung von Licht und Farbe bedeutungsvolle Ansätze für die malerische Richtung des späteren XIX. Jahrhunderts. Ganz modern ist sein scharfer kritischer Wirklichkeitssinn in der Schilderung des Lebens und der Sitten seiner Heimat, seine leidenschaftliche Parteinahme in der Darstellung der Ereignisse bewegter Zeiten, die soziale Tendenz, die sich in vielen seiner Werke ausspricht. Modern ist er auch darin, dass er allgemeine, allegorische Gedanken nicht durch die konventionellen symbolischen Gestalten ausdrückt, sondern durch paradigmatisch zugespitzte Vorgänge aus dem gewöhnlichen Leben. Einen stark persönlichen Charakter empfängt seine Kunst durch die grausig wilde Phantastik seiner kühnen Vorstellungen, durch die gewaltsame Rücksichtslosigkeit, mit der er alle Scheusslichkeiten des menschlichen Treibens in das grelle Tageslicht stellt und das Schändliche und Törichte mit herbster Satire geisselt.

Goyas Schöpfungen sind sehr ungleich an künstlerischem Werte, viel

Digitized by Google

Erdiges, die Spuren persönlichen Ehrgeizes und niedriger Begierden haften ihnen an, ihrem schneidenden Realismus scheint warmes Gefühl und Idealität zu fehlen. In ihren freien Aeusserungen ist die Kunst dieses Rousseau ein Protest gegen Konvention und Klassizismus, ein gewaltiges Drängen nach Wahrheit und Licht.

Klarer und stärker als in seinen Gemälden treten Goyas Ideen und Tendenzen in seinen Radierungen hervor, die er fast mehr für sich und seine Freunde ausgeführt zu haben scheint als für das grosse Publikum, dem er sie nur mit diplomatischem Geschick und mit manchem geistigen Vorbehalt mitteilen konnte, zum Teil sogar ganz vorenthalten musste. Die Technik der Radierung hat Goya ohne Zweifel dem damals in Madrid tätigen Giovan Battista Tiepolo abgesehen. Er bildet dessen System der freien Parallelschraffierung aber eigenartig zu stark farbigen, fleckenhaft tonigen Kontrasten aus, die er durch die Verbindung mit der Aquatinta zu ganz bildmässigen Helldunkel-Effekten von unheimlichem Eindruck steigert.

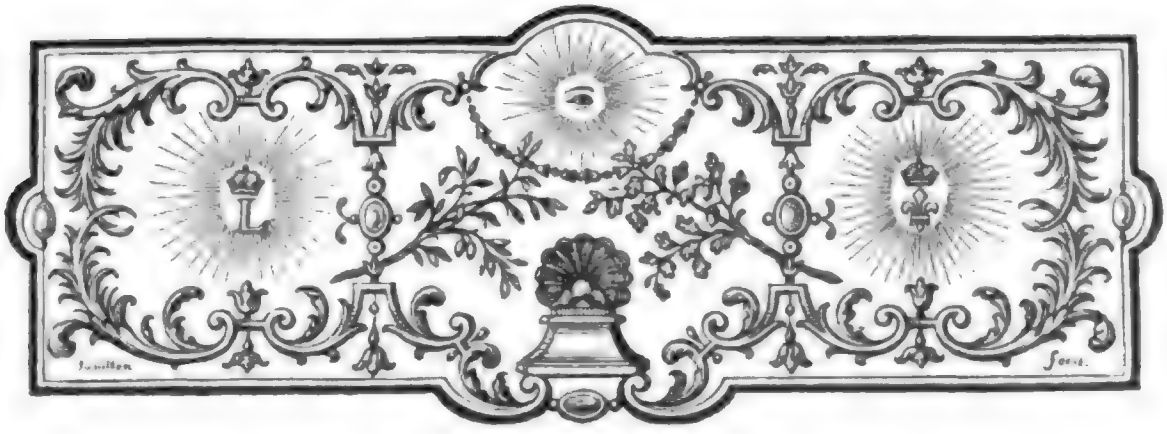
Goyas früheste Radierungen sind einige leichte Skizzen in der Art Tiepolos und eine Reihe freier Reproduktionen von Gemälden seines grossen Vorbildes Velazquez (1778). Sein erstes Werk von bedeutender Eigenart sind die „Caprichos", an denen er seit 1793 arbeitet (s. Abb.). Eine Ausgabe von 72 Tafeln soll schon 1796—1797 erschienen sein, die ganze Folge von 80 Blättern ist aber erst 1803 veröffentlicht worden. Die gegenständliche Bedeutung der „caprichos" (Einfälle) ist schwer zu charakterisieren. Man hat zahlreiche politische und persönliche Anspielungen aus den Bildern herausgelesen, und in der Tat wäre es schwer gewesen, über das weltliche und geistliche Regime im damaligen Spanien keine Satire zu schreiben. Viel Unerklärliches in den Darstellungen und in den Unterschriften lässt wohl auf Hintergedanken schliessen. Man spürt zu deutlich den scharfen Luftzug der französischen Revolution. Wenn aber Goya auch wirklich nur im allgemeinen Unsitten, Bosheit und Torheit an den Pranger zu stellen beabsichtigt hätte und nur seinen Phantasien gefolgt wäre, es hätten sich doch genug einzelne Personen getroffen fühlen müssen. Er selber entschuldigt alle Sarkasmen und Ungeheuerlichkeiten mit dem vieldeutigen Motto: „der Schlaf der Vernunft erzeugt Ungeheuer", und sucht in eigenen Erklärungen diesen unerhört scharfen Angriffen auf staatliche und religöse Einrichtungen eine allgemeine, harmlose Bedeutung unterzulegen. Als Hofmaler und Akademieprofessor wird er seine guten Gründe dazu gehabt haben.

Digitized by Google

Goya verbindet hier die Radierung mit der Aquatinta, die er aber durchaus eigenartig behandelt. Er benutzt sie nicht wie die Franzosen, von denen er sie gelernt hat, zur Nachahmung zarter, lichter Gouachetöne sondern im Sinne Rembrandtscher Helldunkeltechnik, um für die grell beleuchteten Gestalten dunkle, magisch wirkende Hintergründe und Schatten zu gewinnen. Wie in seinen Gemälden geht er aber auch in den Radierungen weniger auf plastische und räumliche Wirkungen aus als auf impressionistische Wiedergabe des flächenhaften Bildes, das der erste Eindruck auf die Netzhaut zeichnet. Seine Gestalten sind von packender Naturwahrheit, aber die Formen ganz unbestimmt, durch Flecken und Farbkontraste angedeutet.

Aehnlichen Charakters wie die „caprichos“ sind die sogenannten „proverbios“ oder „sueños““ eine Reihe von 18 Einfällen, die erst nach Goyas Tode, von fremder Hand mit Aquatinta überarbeitet, herausgegeben worden sind. Daneben entstanden einige Einzelblätter, in denen die Qualen der Gefangenen der Inquisition ergreifend geschildert sind, und anderes mehr. Die blutigen Kämpfe und Aufstände gegen die französische Invasion unter Napoleon spiegeln sich in „desastres de la guerra“. Auch diese Folge von 80 Blättern, in denen die patriotische und menschliche Teilnahme mit tragischer Kraft ihre Stimme erhebt, ist erst später in die Oeffentlichkeit gelangt. Goyas letztes Werk der Radierung scheint die „Tauromaquia“ gewesen zu sein, die in 33 Bildern die historische Entwickelung der Kunst des Stierkampfes darstellt. Goya ist auch einer der ersten bedeutenden Künstler gewesen, die sich in der Lithographie versucht haben. Nach der Rückkehr der Bourbonen auf den spanischen Thron ist Goya, um sich dem Wüten der Reaktion zu entziehen, freiwillig in's Exil nach Bordeaux gegangen, wo er 1828 gestorben ist.

Digitized by Google



VERZEICHNIS EINER REIHE DER WICHTIGSTEN SCHRIFTEN ÜBER DEN BILDDRUCK

Abbildungswerke.

Hirth, Georg, Kulturgesch. Bilderbuch. München. (1882.) 5 Bde.

Hirth, Georg, Formenschatz. Mchn. 1877 ff.

Amand-Durand, Heliogravuren nach Kupferstichen und Radierungen. Paris.

Internat. chalkograph. Gesellschaft 1886 ff.

Prints in the British Museum London 1884 ff.

Das Kupferstichkabinet. Berlin 1897 ff.

Kupferstiche u. Holzschnitte alter Meister. Berlin. 1899. 10 Bde.

Janitsch & Lichtwark, Stiche und Radierungen von Schongauer, Dürer u. Rembrandt. Berlin 1885 ff.

Weigel, R., Holzschn. berühmter Meister. Lpz. 1851–54.

Butsch, Bücherornamentik d. Renaiss. Lpz. 1878 u. 1881. 2 Bde.

Hirth-Muther, Meisterholzschnitte aus vier Jahrh. München 1889–93. 6 Bände.

Über die Technik des Bilddruckes.

Lostalot, Les procédés de la grav. P. 83.

Waldow, A., Ill. Encycl. d. graph. Künste Lpz. 1884.

Villon, Nouveau manuel compl. du graveur. P. 1894.

Köhler, Old and modern methods of engraving. Boston 1894.

Singer & Strang, Etching, engraving and other methods of printing pictures. L. 1897.

Ziegler, D., Technik d. Tiefdruckes. Halle 1901.

Köhler, S. R., Etching, its techn. processes. N.-Y. u. Lond. 1885. (S. auch: Zeitschr. f. bild. Kunst 1897/8, p. 30).

Herkommer, H., Etching and mezzotint-engraving. Ld. 1892.

Le Blon, J. C., L'art d'imprimer les tableaux. Paris 1756. (1768.)

Stapart, L'art de graver au pinceau. Paris (1773), deutsch 1780.

Bylaert, Joh. Jac., Neue Manier Kupferst. von versch. Farben zu verfertigen Amsterd. u. Leipzig 1773.

Portalis, R., La grav. en couleurs. Gaz. d. Beaux-arts 1888 XXXVIII, p. 441.

Schasler, M., Die Schule der Holzschneidekunst. Leipzig 1866.

Bonnardot, Essai sur la restauration des anc. estampes. Paris 1846.

Handbücher für Sammler.

Bartsch, Anleitung zur Kupferstichkunde. Wien 1821.

Andresen, A., Hdb. f. Kupferstichsammler. Lpz. 1870–73.

Digitized by Google

Willshire, W. H., An introduction to the study & coll. of anc. prints. Ld. 1874.
Wessely, J. E., Anltg. zur Kenntnis u. z. Sammeln d. Werke des Kunstdruckes. Lpz. 1876.
Appel, M., Handbuch f. Kupferstichsammler, Lpz. 1880.
Whitman, Alfr., The print collectors handbook. London 1901.
Fagan, L., Collectors marks. Ld. 1883.

Geschichte des Bilddruckes, allgemein u. einzelne Zweige.

Renouvier, Jules, Des Types et des manières des maîtres graveurs. Montpellier 1853–56.
Duplessis, G., Histoire de la gravure. Paris 1880.
Baldinucci, Fil., Comminciamento e progresso d. arte d. intagliare in rame. Firenze 1636.
Quandt, J. G. v., Entw. zu einer Gesch. d. Kupferstechkunst. Lpz. 1826.
Longhi, Gius., La Calcografia. Milano 1830 (deutsch, Hildburghausen 1837).
Lippmann, F., Der Kupferstich. Handb. d. Museen. Berlin 1896.
Heller, J., Gesch. d. Holzschneidekunst. Bamberg 1823.
Jackson and Chatto, A treatise of wood-engraving. London (1861).
Didot, A. F., Essai typogr. et bibliogr. d. l'hist. de la grav. s. bois. P. 1863.
Bucher, B., Formschneidekunst (Gesch. der techn. Künste. Stuttg. 1875 I).
Woodberry, G. E., A history of wood-engraving. Ld. u. New-York 1883.
Laborde, Léon de, Histoire de la gravure en manière noire. Paris 1839.
Whitman, Alfr., The masters of mezzotinto Lond. 1898.
Smith, J. C., British Mezzotinto Portraits. Lond. 1878–1882.

Geschichte des Bilddruckes in einzelnen Ländern und in einzelnen Epochen.

Lützow, C. v., Gesch. des deutschen Kupferst. u. Holzschn. Berl. 1891.
Duplessis, G., Hist. de la gravure en France. Paris 1861.
Fagan, Louis, Hist. of engraving in England. Lond. 1893.
Renouvier, Jules, Hist. de la gravure dans les Pays-Bas. Bruxelles 1860.
Zani, P., Materiali per servire alla storia dell'incisione. Parma 1802.
Ottley, W. Y., An inquiry into the origin and early history of engr. Lond. 1816.
Cicognara, Leop., Memorie spett. alla storia della calcografia. Parto 1831.
Humphreys, H. N., Masterpieces of the early printers and engravers. L. 1870.
Willshire, W. H., Early prints in the Br. Mus. Lond. 1879.
Forrer, R., Die Kunst des Zeugdruckes. Straßburg 1898.
Weigel & Zestermann, Anfänge der Druckerkunst in Bild u. Schrift. Lpz. 1866.
Essenwein, A., Die Holzschn. d. 14. u. 15. Jh. i. Germ. Mus. in Nürnberg. 1875.
Lippmann, F., Die Anfänge der Formschneidekunst: Repertorium f. Kunstwiss. I (1876), p. 215.
Schmidt, W., Die frühesten und seltensten Denkmäler des Holz- u. Metallschnittes in München. Nürnberg 1884.
Pollard, A. W., Early illustrated books. Lond. 1893.
Schreiber, W. L., Manuel de l'amateur de la gravure s. bois au XV s. Berlin 1891–1903. (Hier Angabe d. älteren Literatur.)
Dutuit, Eugène, Manuel de l'amateur d'estampes. vol. I, Paris 1884.
Bouchot, H., Les 200 incunables xylogr. du Dép. des estampes. Paris 1903.
Willshire, W. H., A Catal. of playing cards in the Brit. Mus. Lond. 1876.
Schreiber, Lady Ch., Playing cards. Lond. 1892 ff.
Muther, R., Die deutsche Bücherill. der Gothik u. Frührenaiss. Münch. 1884.
Dodgson, Camp., Cat. of early german and flemish wodcuts in the Brit. Mus. Lond. 1903. vol. I.
Baer, Leo, Die illustr. Historienbücher d. XV. Jahrh. Straßb. 1903.

Digitized by Google

Weißbach, W., Baseler Buchill. d. XV. Jahrh. Straßb. 1896.
— D. Meister d. Bergmanschen Offizin. Straßb. 1896.
Kautzsch, R., Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Straßb. 1896.
Kristeller, P., Die Straßburger Bücherillustr. Lpz. 1888.
Schmidt, W., D. Incunabeln d. Kupferst. im Kupferst. Kab. zu München. 1887.
Lehrs, M., Deutsche u. niederl. Kupferstiche des XV. Jahrh. in kleineren Samml.: Repertorium 1888–94.
Geisberg, D., Meister d. Berliner Passion u. Israel v. Meckenem. Straßb. 1903.
Alvin, M., Les Commencements de la gravure aux Pays-Bas. Brux. 1857.
Hymans, H., L'estampe de 1418 et la validité de sa date. Brux. 1903.
Holtrop, R., Monum. typogr. des Pays-Bas. La Haye 1868.
Documents iconongr. et typogr. de la Bibl. Roy. de Belgique. Brux. 1877.
Conway, W. C., The woodcutters of the Netherlands in the 15. cent. Cambridge 1884.
Dodgson, Camp., Grotesque Alphabet of 1464. London 1899.
Claudin, A., Hist. de l'imprimerie en France au XV. et XVI s. Paris 1900 ff.
Bouchot, H., Un ancêtre de la gravure sur bois. P. 1902.
Pollard, A. W., Illustr. in french books of hours: Bibliographica III (1897), p. 430.
Rondot, N., Les graveurs sur bois à Lyon au 15. siècle. Paris 1896 (u. Bibliographica III (1897), p. 46).
Häbler, C., Typogr. ibérique. La Haye 1902.
Rosell y Torres, Is., Estampa española d. s. XV. Museo español de antiguetados II (1873), p. 445.
Delaborde, H., La gravure en Italie avant Marcantoine. P. 1882.
Fisher, Rich., Introd. to a cat. of early ital. prints in the Brit. Mus. Lond. 1886.
Lippmann, F., The Art of woodengr. in Italy in the 15. cent. London 1888.
Kristeller, P., im Jahrb. d. K. preuß. Kunstsamml. 1892, p. 172.
Pollard, A. W., Italian. Book illustration. Lond. 1894.
Rivoli, Duc de, Bibliogr. d. livres à figures vénitiens. P. 1892.
— Les Missels impr. à Venise. P. 1896.
(Castellani), Arte d. stampa in Venezia. 1894.
Kristeller, Ein venez. Blockbuch. Jahrb. d. K. pr. Kunstsamml. 1901, p. 132.
Essling, Prince, Le premier livre xylogr. ital. Paris 1903.
Poppelreuter, Jos., Der anonyme Meister des Poliphilo. Straßb. 1904.
Gnoli, Dom., Il sogno di Polifilo. Bibliofilia, Florenz, I, 1900.
Gruyer, G., Les livres à grav. s. bois à Ferrare. Gaz. d. Beaux-Arts 1888, XXXVIII, p. 89 ff.
Kristeller, P., Books w. woodc. pr. at Pavia.: Bibliographica I (1895), p. 347.
— Early florentine woodcuts. Lond. 1897.
Reid, G. W., Works of the ital. engravers in the 15 cent. Lond. 1884.
Dutuit, E., Nielles. Manuel de l'amat. d'est. vol. I, 2. P. 1888.
Kristeller, P., Die ital. Niellodrucke: Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1894, p. 94.
Kolloff, Baccio Baldini, in Meyers Künstlerlexicon.
Colvin, S. A., Flor. picture-chronicle by Maso Finiguerra. Lond. 1898.
Rondot, N., Graveurs s. bois à Lyon au 16e siècle. Lyon 1897.
Herbet, M. F., Les grav. de l'école de Fontainebleau. 1896–99.
Rondot, N., Les grav. d'estampes s. cuivre à Lyon au 17e s. 1896.
Goncourt, E. et J. de, L'art du 18e s. 3e P. 1880–82.
Portalis et Béraldi. Les graveurs du 18e siècle. P. 1880–82.
Cohen, H., Guide de l'amateur des livres à fig. du 18e s. 5e éd. P. 1886. (Suppl. von Grottet. Amsterd. 1890.)
Bocher, E., Gravures françaises du 18e s. P. 1876.
Bourcard, G., Les estampes du 18e s., école française. P. 1885.
Lewine, J., Bibliogr. of 18. cent. art and illustr. books. Lond. 1898.

Digitized by Google

Dilke, Lady, French engravers and draughtsmen of the 18. c. Lond. 1902.

Künstlerlexica und Oeuvre-Kataloge.

Nagler, Neues allg. Künsterlex. 1835–52.
Meyer, Allg. Künstlerlex. L. 1872. (A–Bez.)
Heinecken, Dict. d. artistes. L. 1778–90. (A–Diz.)
Mariette, P. J., Abecedario in: Archives de l'art français. P. 1851–60.
Zani, P., Enciclop. metod. d. belle arti. Parma. 1819–24. 28 Bde.
Bryan, Dict. of painters and engravers. New ed. Lond. 1903–5.
Nagler, Die Monogrammisten. München 1858–79.
Le Blanc, Manuel de l'amat. d'est. P. 1854.
Bartsch, Peintre-graveur. Wien 1803–21. Supplemente von Heller, Nürnb. 1854. Weigel, L. 1843. Wessely, Repertorium 1881, p. 120 u. 227; 1882, p. 42.
Passavant, Peintre-graveur. L. 1860–64.
Andresen, A., D. deutsche Peintre-grav. d. 16.—18. Jahrh. L. 1867 ff. Erg. von Schulz im Repertorium 1883, p. 64.
Robert-Dumesnil, Le Peintre-grav. français. P. 1835–71. 11 Bd. Forts. von Baudicour (XVIIIe siècle). P. 1859 u. 61.
Dutuit, Manuel de l'amat. d'est. vol. IV–VI. (Niederländer) 1881 ff.
V. d. Kellen, Peintre-graveur hollandais et flamand. Utrecht 1866.

Über einzelne Künstler, größere Monographien u. neuere Schriften.

Aliamet. Delignières, Cat. rais. de l'oeuvre de J. Aliamet. P. 1896.
Altdorfer. Friedländer, Albrecht Altdorfer. L. 1891.
Antonio da Monza. Kristeller, Rassegna d'Arte. I (1901), p. 161.
Audran. Duplessis, Les Audran. P. (1892).
Barbari. Kristeller, Chalkogr. Ges. 1896. Justi, im Repertorium 1898, p. 346 u. 439.
Barbieri. Babeau, Dominique Florentin. P. 1877.
Bartolozzi. Tuer, Bartolozzi and his work. Lond. 1881.
Bause. Keil, G., Kat. der Kupferst. von J. Fr. Bause. Leipzig 1849.
Beauvarlet. Delignières, F., Le graveur Beauvarlet. Abbeville 1891.
Beham. Pauli, G., Hans Sebald Beham. 1901.
Bewick. Dobson, A., Th. Bewick. Lond. 89.
Blooteling. Wessely, Arch. f. d. zeichn. Künste. XIII (1867), p. 1.
Boissieu. Cat. de l'oeuvre de J. J. Boissieu. P. 1878.
Bonasone. Petrazzani, Catalogo d. stampe d. Bonasone. Roma 1820.
Bosch. Passavant, Arch. f. d. zeichn. Künste 1862, p. 88.
Bosse. Valabrègue, Abraham Bosse. P. 1891.
Boucher. Michel, Fr. Boucher. P. 1889.
Bourdon. Personailhe, Séb. Bourdon. P. 1886.
Bramante. Seidlitz, Jahrb. d. K. pr. Kunsts. VIII (1887), p. 183 u. 230.
Breu. Dodgson, Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1900, p. 192; 1903, p. 335.
Brueghel. Michel, Les Brueghel. P. 1892. Romdahl, Jahrb. d. Kunsts. d. oest. Kaiserh. 1905, p. 85.
Burgkmair. Schmidt, H. A., Forschungen über Hans Burgkmair. Münch. 1888. Laschitzer, Jahrb. d. Kunsts. d. oest. Kaiserh. 1888, p. 1. Frimmel. Ebendort. 1889, p. CCCXXV.
Buytenwech. Goldschmidt, Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1902, p. 100.
Callot. Meaume, Recherches s. la vie et les ouvrages de Jacques Callot. P. 1860. Bouchot, Jacques Callot. P. 1889. (artistes célèbres.)
Campagnola, Dom., Galichon, Gaz. d. Beaux-Arts. 1864. XVII, p. 536.
Canaletto. Meyer, Die beiden Canaletto. Dresden 1878. Moureau, Antonio Canal. P. 1894.
Cesare da Sesto. Galichon in Gaz. d. Beaux-Arts. 1865. XVIII, p. 546.
Chodowiecki. Engelmann, Chodowieckis sämtl. Kupferst. L. 1857. Öttingen, Daniel Chodowiecki. B. 1895.

Digitized by Google

Cochin. Rocheblave, Les Cochin. P. s. a. (artistes célèbres).
Cousin. Didot, Jean Cousin. P. 1872.
— Recueil des oeuvres choisies de Cousin. P. 1873.
Cranach. Schuchardt, Cranach d. Ä. L. 1851 u. 71.
Lippmann, Lucas Cranach. Samml. v. Nachbildungen. B. 1895.
Friedländer, im Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1902, p. 228.
Dodgson, Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1903.
De Bray. Blockhuysen, Descr. des est. de Dirck de Bray. Rotterd. 1870.
Debucourt. Fenaille, L'oeuvre gravé de P. L. Debucourt. P. 1898.
Delff. Franken, L'oeuvre de Willem Jac. Delff. Amsterd. 1872.
Della Bella. Jombert, Essai d'un cat. de l'oeuvre d'Etienne de la Belle. P. 1772.
Demarteau. Leymarie, L'oeuvre de Gilles Demarteau. P. 1896.
De Negker. Dodgson, im Repertorium 1898, p. 377.
Chmelarz, im Jahrb. d. Kunsts. d. oest. Kaiserh. 1894, p. 392.
De Passe. Franken, L'oeuvre des van de Passe. Amsterd. u. P. 1881. Repertorium 1885, p. 439 (Laschitzer).
Dietrich. Linck, Monogr. d. von Dietrich rad., gest. u. in Holz geschn. mal. Vorstellungen. B. 1846.
Drevet. Didot, Les Drevet. P. 1876.
Ducerceau. Geymüller, Les Du Cerceau. P. 1887.
Dürer. Singer, Versuch einer Dürer-Bibliographie. Straßb. 1903.
Thausing, Dürer. Leipzig 1884.
Burckhardt, Dürers Aufenthalt in Basel. Münch. 1892.
Duvet. De la Boullaye, E. Julien., Etude sur J. Duvet. P. 1876.
Earlom. Wessely, Richard Earlom. Hamb. 1886.
Edelinck. Delaborde, Gérard Edelinck. P. 1888 (artistes célèbres).
Elsheimer. Bode, Jahrb. d. K. pr. Kunsts. I. 1880, p. 51 u. 245.
Seibt, Ad. Elsheimer. Frankf. 1885.
Everdingen. Drugulin, Allaert van Everdingen. Cat. rais. L. 1873.
Granberg, Allaert van Everdingen. Stockh. 1903.
Faithorne. Fagan, Catalogue of the works of W. Faithorne. Lond. 1888.
Falck. Block, Jeremias Falck. L. 1890.
Ficquet. Faucheux, Etienne Ficquet, Pierre Savart, Grateloup. P. 1864.
Flötner. Reimers, Peter Flötner. Münch. 1890.
Haupt, Peter Flettner. L. 1904.
Fragonard. Portalis, H. Fragonard. P. 1889.
Tornézy, Bergeret et Fragonard. P. 1895.
Gaucher. Portalis et Draibel, Charles Etienne Gaucher. P. 1879.
Gellée. Grahame, Claude Lorrain. Lond. 1895.
Gessner. Wölfflin, Salomon Gessner. Frauenfeld 1889.
Gillot. Valabrègue, in Gaz. d. Beaux-Arts. 1899, XXI, p. 385 u. XXII, p. 115.
Gole. Wessely, Jac. Gole. Verz. s. Kupferst. u. Schabkunstbl. Hamb. 1889.
Goujon. Jouin, in L'Art. 1904, p. 405, 547, 474; 1905, p. 17.
Gourmont. Passavant, im Arch. f. d. zeichn. Künste. 1862, p. 92.
Goya. Lefort, Francisco Goya. P. 1877.
Loga, Francisco Goya. B. 1903.
Graf, Urse. His, Beschr. Verz. d. Werkes von Urs Graf. o. O. u. J.
Grateloup. Faucheux, Ficquet, Savart et Grateloup. P. u. Brux. 1864.
Green. Whitman, Brit. Mezzotinters, Valentine Green. Lond. 1902.
Greuze. Normand, J. B. Greuze. P. 1892.
Heemskerck. Kerrich, A Cat. of the prints after Heemskerck. Cambridge 1829.
Hirschvogel. Nehring im Repertorium XX (1897), p. 121.
Hogarth. Dobson, William Hogarth. Lond. 1902.
Holbein. Woltmann, H. Holbein. L. 1874–76.
Vögelin im Repertorium II (1879), p. 162 u. 312; V (1882), p. 179.
Schmidt, H. A., Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1898, p. 64 u. 1899, p. 233.

Digitized by Google

Hollar. Parthey, Wenzel Hollar. B. 1853. Nachtrag 1858 u. Ergänz. von Borovsky. Prag 1898.

Hondius. Block, Kupferstichwerk d. Will. Hondius. Danzig 1891.

Hopfer, Daniel. Eyssen, Daniel Hopfer. Heidelb. 1904.

Houbraken. Ver Huell, Jacobus Houbraken. Arnh. 1875. Suppl. 1877.

Kauffmann. Schrau, Angelica Kauffmann. Brünn 1890.

Kobell. Stengel, Cat. rais. des est. de Ferd. Kobell. Nürnberg 1822.

Lasne. Decauville-Lachènée, Mich. Lasne. Caen 1889.

Le Blon. Singer, in Mitth. d. Ges. f. vervielf. Kunst. Wien 1901, p. 1.

Le Brun. Touin, Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV. P. 1889.

Le Clerc. Meaume, Séb. Le Clerc. P. 1877.

Le Mire. Hédou, Noël Le Mire. P. 1875.

Leonart. Andresen im Arch. f. d. zeichn. Künste 1862, p. 133.

Le Prince. Hédou, Jean Le Prince. P. 1879.

Le Sueur. Dussieux, Nouv. Recherches sur Eustache Le Sueur. P. 1852.

Limousin. Bourdery et Lachenaud. Léonard Limousin. P. 1897.

Liotard, J. E. Humbert, Revilliod et Tilanus. J. E. Liotard. Amsterd. 1897.

Livens. Linck im Arch. f. d. zeichn. Künste. 1859, p. 269.

Longhi. Beretta, Gius. Longhi. Mailand 1837.

Longueil. Panhard, Longueil. P. 1880.

Lucas von Leyden. Volbehr, Verz. d. Kupferst. Hamb. 1888.
Dülberg im Repert. XXI (1898), p. 36.
Dodgson im Repertorium XXI (1898), p. 289 u. XXIII (1900), p. 143.

Lützelburger. His, Gaz. d. Beaux-Arts 1870. IV, p. 481.

Luyken. Eeghen, Jan en Caspar Luyken. Amsterd. 1905.

Mac Ardell. Goodwin, British Mezzotinters. Lond. 1903.

Mantegna. Kristeller, Andrea Mantegna. L. 1902.

Manuel. Händtke, Nic. Manuel Deutsch. Frauenfeld 1889.

Marcantonio. Delaborde, Marcantonio Raimondi. P. (1887).
Hirth, Marcanton u. s. Styl. Münch. 1898.
Wickhoff, Jahrb. d. Kunsts. d. oest. Kaiserh. XX (1899), p. 181.

Marot. Bérard, Cat. de toutes les estampes de Daniel Marot. Brux. 1865.

Mattioli. Atti, Vita di Lod. Mattioli. Bologna 1836.

Meckenem. Geisberg, Der Meister d. Berl. Passion u. Israel v. Meckenem. Straßb. 1903.

Meil. Hopffer, Verz. sämtl. Titelk. etc. von Joh. Wilh. Meil. B. 1809.

Meister m. d. Bandrollen. Lehrs. d. Meister m. d. Bandrollen. Dresden 1886.

— d. Berl. Passion. Lehrs. Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1900, p. 135.

— d. Boccaccio. Lehrs. Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1902, p. 124.

— d. Erasmus. Lehrs. Repertorium XIII (1890), p. 382.

— d. Hausbuches (d. Amsterd. Kab.). Lehrs. Chalkogr. Ges. 1893–94 u. im Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1899, p. 173 u. Valentiner ebenda 1903, p. 291. Friedländer im Repertorium XVII (1894), p. 270.

— d. Liebesgärten. Lehrs. D. M. d. Liebesg. Dresden 1893.

— d. Spielkarten. Lehrs. im Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1890, p. 53 u. 1897, p. 46.

— AG u. W. H. Lehrs. im Repertorium IX (1886), p. 1. u. 377.

— E. S.
Lehrs, Die Spielkarten d. Meisters E. S. Chalk. Ges. 1891.
Cust, L., The master E. S. and the ars moriendi. Oxford 1898.
Schmarsow, Der Meister E. S. u. d. Blockbuch Ars moriendi. Berichte d. phil.-hist. Cl. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1899.

— J. B. m. d. Vogel. Lippmann. Chalk. Ges. 1894. Vgl. Rep. 1895, p. 204.

— PP. W. Lehrs. Rep. X (1887), p. 254.

— $W_{\mp}$. Lehrs. Der Meister $W_{\mp}$. Dresden 1895.

Digitized by Google

Mellan. Montaiglon, Cat. de l'oeuvre de Claude Mellan. Abbeville 1859.
Gonse in Gaz. d. Beaux-Arts 1883. XXVII, p. 455 ff.
Merian. Eckhardt, Matthaeus Merian. Kiel 1892.
Schuchardt, Die Zeiler-Meriansche Topogr. o. O. (1896).
Michelangelo. (Passerini). La Bibliogr. di Michelangelo Buonarroti e le incisioni d. sue opere. Firenze 1875.
Moreau jeune. Bocher, Jean Michel Moreau le jeune. P. 1882.
Morghen. Palmerini, Opere d'int. d. Raffaello Morghen. Firenze 1824.
Müller. Andresen, Joh. Gotth. v. Müller u. Fr. Wilh. Müller. L. 1865.
Nanteuil. Loriquet, Robert Nanteuil. Reims 1886.
Nicoletto da Modena. Galichon, in Gaz. d. Beaux-Arts 1869, II, p. 145; 1870, IV, p. 244.
Norblin. Franke, Das radirte Werk d. J. P. Norblin. L. 1895.
Oeser. Dürr, Ad. Fried. Oeser. L. 1879.
Pencz. Friedländer im Repertorium XX (1897), p. 130; vgl. ebda. p. 298.
Perrissin. Dufour, Jean Perrissin et Jacques Tortorel. P. 1885.
Ploos van Amstel. Alten, Cornelis Ploos van Amstel. L. 1864.
Poilly. Hecquet, Catalogue de l'oeuvre de F. de Poilly. P. 1752.
Potter. Duplessis, Eaux-fortes de Paul Potter. Paris, Amand Durand, o. J.
Westrheene, P. Potter. La Haye 1867.
Poussin. Adrielle, N. Poussin. P. 1902.
Andresen, Arch. f. d. zeichn. Künste 1863, p. 237.
Preisler. Leitschuh, Familie Preisler u. M. Tuscher. L. 1886.
Primaticcio. Dimier, Le Primatice. P. 1900.
Prudhon. Goncourt, Cat. rais. de l'oeuvre de P. P. Prudhon. P. 1876.
Raffael. Ruland, works of Raphael in Windsor-Castle. 1865.
Rembrandt. Dutuit, L'oeuvre complet de Rembrandt. P. 1883 ff. 4 Bde.
Rovinski, D., L'oeuvre gr. de Rembrandt. St. Petersb. 1890.
Seidlitz, Rembrandts Radierungen. L. 1895. Nachtr. im Repertorium 1899, p. 208.
Rovinski, L'oeuvre gravé des élèves de Rembrandt. St. Petersb. 1894.
Reverdy. Bouchot, Gaz. d. Beaux-Arts 1901. XXVI, p. 102 u. 229.
Ridinger. Thienemann, Joh. Elias Ridinger. L. 1856. Zus.: Arch. f. d. zeichn. Künste 1862, p. 255.
Robert. Gabillot, Hubert Robert. P. 1895.
Rubens. Hymans, Hist. de la grav. d. l'école de Rubens. Brux. 1879.
Rooses, L'oeuvre de P. P. Rubens. Antw. 1886 ff.
Rugendas. Fuessli, Georg Phil. Rugendas. Zürich 1758.
Börner im Arch. f. d. zeich. Künste 1866, p. 101.
Salomon. Rondot, Bernard Salomon. Lyon 1897.
Schäuffelein. Lehrs, Schäuffelein als Kupferst. Chronik f. vervielf. Kunst. II (1889), p. 75 u. 91. Schmidt im Repertorium XVI (1893), p. 306.
Scheits. Lichtwark, Matthias Scheits. Hamb. 1899.
Schmidt. Wessely, Georg Friedrich Schmidt. Verz. Hamb. 1886.
Schongauer. Seidlitz im Repertorium VII (1884), p. 169.
Seghers. Bode, Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1903, p. 179.
Siegen. Seidel, Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1889, p. 34.
Silvestre. Silvestre, Israel Silvestre et ses descendents P. 1869.
Smith. Wessely, John Smith. Verz. Hamb. 1887.
Solis. Ubisch, Virgil Solis u. s. bibl. Illustr. L. 1889.
St. Aubin. Moureau, Les Saint-Aubin. P. o. J.
Stimmer. Stolberg, Tobias Stimmer, Straßb. 1901.
Strange. Le Blanc, L'oeuvre de Robert Strange. L. 1848.

Denistoun, Memoirs of Sir Robert Strange. Lond. 1855.

Suavius. Renier, L'oeuvre de Lambert Suavius. Liège 1878.

Suyderhoef. Wussin, Jonas Suyderhoef. L. 1861. Nachtr.: Arch. f. d. zeichn. Künste 1862, p. 1.

Tiepolo. Molmenti, Acque forti dei Tiepolo. Venedig (1896).

Modern, Giov. Batt. Tiepolo. Wien 1902.

Tizian. Lafenestre, La vie et l'oeuvre de Titien. P. 1886.

Korn, Tizians Holzschnitte. Breslau 1897.

Tory. Bernard, Geoffroy Tory. P. 1865.

Pollard, Bibliographica I. 1895, p. 114.

Troost. Ver Huell, Cornelis Troost. Arnheim 1873.

Ugo da Carpi. Gualandi, Di Ugo da Carpi. Bologna 1854.

Vaillant. Wessely, Wallerant Vaillant. Wien 1884.

Van der Kabel. Cazenove, Van der Kabel. P. 1886.

Van der Velde. Michel, Les van de Velde. P. 1892.

Van Dyck. Wibiral, L'Iconogr. d'Ant. van Dyck. L. 1877.

Cust, Anthony van Dyck. Lond. 1900.

Van Somer. Wessely, Arch. f. d. zeichn. Künste. 1869, p. 105; 1870, p. 39.

Verkolje. Wessely, im Arch. f. d. zeichn. Künste 1868, p. 81.

Visscher, Cornelis. Wussin, Cornelis Visscher. Verz. d. Kupferst. L. 1865.

Vliet. Linck, im Arch. f. d. zeichn. Künste 1859, p. 285.

Vorsterman. Hymans, Lucas Vorstermann. Brux. 1893.

Wächtlin. Loedel, Joh. Wächtlins Holzschnitte in clairobscur. L. 1863.

Waterloo. Wessely, Antonis Waterloo. Hamb. 1891.

Watson. Goodwin, British Mezzotinters. L. 1904.

Watteau. Goncourt, Cat. rais. de l'oeuvre d'Antoine Watteau. P. 1875.

Staley, Watteau. Lond. 1902.

Weiditz. Röttinger, Hans Weiditz. Straßb. 1904.

Wenzel von Olmütz. Lehrs, Wenzel v. Olmütz. Dresden 1889.

Wierix. Alvin, L'oeuvre des trois frères Wierix. Brux. 1866. (Suppl. 1870–73.)

Wille. Leblanc, L'oeuvre de J. G. Wille. L. 1847.

Duplessis, Mémoires et journal de J. G. Wille. P. 1857.

Woeiriot. Jacquot, Pierre Woeiriot. P. 1892.

Woensam. Merlo, Anton Woensam von Worms. L. 1864.

Woolett. Fagan, The engr. work of William Woolett. London 1893.

Zoan Andrea. Rivoli et Ephrussi, in Gaz. d. Beaux-Arts 1891. V, p. 401.

Live in Arte VI (1903) arte decor. p. 13.

Digitized by Google

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Nr.	Seite	
1	V	Vignette von P. P. Choffard aus Basan. Dict. des grav. Paris 1789.
2		Initiale T von Joh. Wilh. Meil.
3	VIII	Thomas Bewick. Schlussstück a. d. Hist. of british birds. 1797–1804.
	IX	s. Seite 279.
	X	s. Seite 164.
4	1	Subeyran nach Bosse, aus Bosses Traité des manières de graver. Paris 1745.
5		Initiale D von G. Fr. Schmidt.
6	15	Aus der Kölner Bibel von 1480. Original: 64×182 mm.
7		Initiale D aus dem Kalender, Augsburg, Schönsperger 1487. Orig. 44×46 mm.
8	27	Ruhe a. d. Flucht. Wien. Hofbibl. Schreiber 637. Orig. 284×212 mm.
9	33	Blatt der Biblia Pauperum Heidelberg. Orig. 220×177 mm.
10	41	Aus dem Eunuchus des Terenz. Ulm, Dinckmut. 1486.
11	43	Aus Sebastian Brants Narrenschiff. Basel, Bergm. von Olpe. 1494.
12	46	Aus: Boethius. De consolatione philosophica. Straßburg. 1501.
13	47	Aus dem Schatzbehalter. Nürnberg. Koburger. 1491. Ausschnitt.
14	50	Aus der Bibel. Lübeck, Stephen Arndes 1494. Ausschnitt.
15	51	Aus Breydenbachs Peregrinationes ad sepulcrum Christi. Mainz 1486.
16	53	Die Kreuzigung. Schrotblatt. Schreiber 2341. Berlin.
17	54	Leiste aus dem Plenarium, Straßburg. Schott. 1483. Orig. 165 mm.
18	55	Schongauer. Der Müller mit den Eseln. B. 89.
19		Initiale J aus: Belial, Straßburg, Knoblochzer. 1483. Orig. 64×53.
20	58	Meister der Spielkarten. Cyclamendame aus dem Kartenspiel. Lehrs 16.
21	60	Meister der Liebesgärten. Ausschnitt aus dem großen Liebesgarten.
22	62	Meister E. S. Thronende Madonna. Pass. 143.
23	66	Schongauer. Die Verkündigung. B. 3.
24	69	Veit Stoß. Madonna mit dem Kinde. B. 3.
25	71	Meister des Amsterdamer Kabinets. Die Kreuzigung. Lehrs 15.
26	72	Meister P. P. W. Nelkendame aus dem Kartenspiel.
27	73	Meister M. Z. Das Liebespaar. B. 16.
28	74	Israel von Meckenem. Das Duett. B. 174.
29	76	Meister J. A. M. von Zwolle. Ausschnitt aus der Anbetung der Könige. B. 1.
30	77	Meister F. V. B. Der h. Antonius Eremita. B. 32.
31	79	Allaert Du Hameel, nach Hieronymus Bosch. Das jüngste Gericht. B. 2. Ausschn.
32	80	Aus dem Dialogus creaturarum. Gouda, Gerard Leu 1480.
33		Initiale W aus der Lübecker Bibel. 1494.
34	83	Blatt der Biblia Pauperum (Schreiber IV. Ausgabe). Orig. 266×192.
35	87	Aus dem Speculum humanae salvationis.
36	89	Blatt der Editio princeps der Ars Moriendi. Orig. 216×156 mm.
37	93	Madonna in der Glorie. Niederl. Holzschnitt. Berlin. Orig. 348×258.
38	95	Aus dem Belial des Jac. de Theramo. Haarlem, Bellaert. 1484.
39	96	Aus Ludolphus' de Saxonia. Boek v. d. leven ons heeren. Antwerpen, Leu. 1487.
40	99	Aus dem Chevalier délibéré. Gouda, Gottfr. van Os. 1486.

Digitized by Google

Nr.	Seite	
41	111	Aus der Danse macabre. Paris, Guy Marchant. 1499. Verkleinert.
42		Initiale V der Pariser Drucker Gering u. Renbolt.
43	115	Aus: La Mer des histoires. Paris, Le Rouge 1488–89.
44	116	Aus: L'Art de bien vivre et mourir. Paris, Vérard. 1492.
45	118	Todtentanz aus dem Livre d'heures. Paris, S. Vostre 1496.
46	119	Aus dem Livre d'heures à l'usage de Rome. Paris, Ph. Pigouchet pour S. Vostre.
47	112	Aus den Komodien des Terenz. Lyon, Joh. Trechsel. 1493.
48	113	Leiste aus: La Mer des histoires. Paris 1488–89. Orig. 38×162 mm.
49	114	Teil des Druckerzeichens des Wynkyn de Worde.
50		Initiale A aus: Intrationum liber. London, R. Pynson. 1511.
51	117	Leiste von der Umrahmung in David Abu Derahim. Ordo praecum. Lissabon 1486.
52		Initiale A aus: Spejo de la vida humana. Zaragoza. 1491.
53	122	Druckerzeichen des Paulus Hurus in Zaragoza. Orig. 84×125 mm.
54	123	Aus der Biblia cum postillis Nicolai de Lyra. Venedig 1489.
55		Initiale N aus der Biblia Malermi. Venedig, Giunta. 1490. Orig. 58×58.
56	125	Aus dem venezianischen Blockbuche, die Passion. Berlin. Orig. 220×145 mm.
57	128	Aus: Valturius. De re militari. Verona. 1472.
58	131	Aus der Malermi-Bibel. Venedig. 1490.
59	133	Aus der italienischen Bibel. Venedig, G. de Tridino. 1493.
60	137	Aus der Hypnerotomachia Polifili. Venedig. Aldus 1499.
61	140	Aus dem Missale Romanum, Venedig, B. Stagninus. 1506.
62	144	Bildnis der Trivulzia. Aus Foresti. De claris mulieribus. Ferrara. 1497.
63	154	Aus den Laude devote di diversi autori. Florenz.
64	156	Aus Savonarolas Compendio di rivelazione. 1496. Pacini.
65	157	Aus Pulcis Morgante maggiore. 1500. P. Pacini.
66	163	Aus dem Aesop. Neapel, Francesco Tuppo. 1485.
67	164	Aus der Hypnerotomachia Polifili. Venedig. 1499.
68	165	Florentiner Kupferstich. B. XIII, p. 152. Nr. 33. Orig. 185 mm breit.
69		Initiale E aus: S. Hieronymi Commentaria in Bibliam. Venedig. 1498.
70	167	Unbekannter Florentiner Stecher. Bildnis einer Dame. Berlin. Orig. 225×140 mm.
71	169	Amor. Nielloabdruck. Berlin. Samml. Durazzo 2896.
72	173	Unbekannter Florentiner Stecher. Der Triumph der Zeit. Ausschnitt.
73	175	Unbekannter Florentiner Stecher. Der Prophet Samuel. B. 5. (Baldini.)
74	177	Cristoforo Robetta. Zwei Musen. B. 23. Stück oben abgeschnitten.
75	179	Unbekannter venezianischer Stecher. Blatt aus der Folge der Tarocchi.
76	183	Andrea Mantegna. Die Grablegung. B. 3. Ausschnitt.
77	185	Nicoletto da Modena. Der h. Antonius der Eremit. B. 24.
78	187	Benedetto Montagna. Der h. Hieronymus. B. 14. Ausschnitt.
79	189	Giulio Campagnola. Christus u. die Samariterin. B. 2.
80	192	Jacopo de' Barbari. Der h. Hieronymus. B. 7.
81	194	Bologneser Meister. Tobias mit dem Engel. Dutuit 20.
82	195	Meister J. B. mit dem Vogel. Satyrweibchen. B. 2.
83	196	Unbekannter Florentiner Stecher. Der Fang des Einhorns. B. XIII, p. 147. Nr. 12. Orig. 147 mm.
84	199	Albrecht Dürer. Der Schmerzensmann. B. 16.

Digitized by Google

Nr.	Seite	
85		Initiale A aus Hans Holbeins Todtentanz-Alphabet.
86	201	Albrecht Dürer. Der Liebeshandel. B. 93.
87	202	Albrecht Dürer. Madonna auf dem Halbmond. B. 30.
88	203	Albrecht Dürer. Aus der Apocalypse. B. 69. Ausschn. Wenig verkleinert.
89	206	Albrecht Dürer. Der h. Georg zu Pferde. B. 54.
90	208	Albrecht Dürer. Petrus u. Johannes den Lahmen heilend. B. 18.
91	209	Albrecht Dürer. Der h. Antonius der Eremit. B. 58.
92	210	Albrecht Dürer. Der Dudelsackpfeifer. B. 91.
93	211	Albrecht Dürer. Bildnis des Philippus Melanchthon. B. 105.
94	213	Albrecht Dürer. Die Fußwaschung. Aus der kleinen Passion. B. 25.
95	215	Albrecht Dürer. Die Herodias empfängt das Haupt des Täufers. B. 126.
96	216	Albrecht Dürer. Bildnis des Eobanus Hessus. Pass. 218.
97	219	Hans Burgkmair. Bathseba. B. 5.
98	220	Hans Weiditz. Kaiser Maximilian die Messe hörend. B. Dürer App. 31. Ausschn.
99	222	Hans Baldung Grien. Der h. Sebastian. B. 36.
100	226	Hans Holbein d. J. Der h. Paulus.
101	227	Hans Holbein d. J. Aus den Bibelbildern.
102	228	Hans Holbein d. J. Aus dem Totentanz.
103	231	Lucas Cranach. Christus u. die Samariterin. B. 22. Original 230×160 mm.
104	233	Albrecht Altdorfer. Das Liebespaar im Walde. B. 63.
105	235	Albrecht Altdorfer. Die h. Familie. B. 5.
106	237	Bartel Beham. Die Madonna am Fenster. B. 8.
107	238	Hans Sebald Beham. Bauerngesellschaft. B. 164.
108	239	Hans Sebald Beham. Kains Brudermord.
109	241	Meister J. B. Kampf nackter Männer. B. 21.
110	242	Heinrich Aldegrever. Aus der Folge der Hochzeitstänzer. B. 164.
111	245	Augustin Hirschvogel. Landschaft. B. 60.
112	247	Virgil Solis. Judith.
113	249	Tobias Stimmer. Bildnis des Stephan Brechtel. A. 1.
114	252	Peter Flötner. Maureske.
115	253	Marcantonio Raimondi. Allegorische Darstellung. B. 356.
116		Initiale H aus: Marozzo, L'arte de l'armi. Venedig 1550.
117	256	Marcantonio Raimondi. Allegorische Darstellung. B. 377.
118	259	Marcantonio Raimondi. Lucretia. B. 192.
119	262	Marcantonio Raimondi. Jupiter Amor küssend. B. 342. Ausschn.
120	268	Giorgio Ghisi. Der Sieg. B. 34. Obere Hälfte.
121	270	Francesco Parmigianino. Die Annunziata. B. 2.
122	273	Federico Barocci. Madonna mit dem Kinde in Wolken. Meyer. 2.
123	275	Annibale Carracci. Il Cristo di Caprarola. B. 4. I.
124	277	Agostino Carracci. Bildnis des Schauspielers Sivel. B. 153.
125	279	Ornament aus: Ostaus, La vera perfectione d. ricami. Ven. 1567.
126		Initiale V aus: Boiardo, Orlando inamorato. Venedig. 1548.
127	280	Unbekannter venezianischer Meister. Bildnis des Fr. Priscianesi.
128	284	Titelbild zu der Anatomie des Vesalius. Basel 1543. Ausschn.
129	287	Cristoforo Coriolano. Aus Vasaris Vite dei pittori. Florenz 1527.
130	291	Ausschnitt aus dem Titelblatte zu Fantis Trionfo della Fortuna. Venedig 1527.
131	292	Domenico Campagnola. Der h. Hieronymus. B. 2. Ausschn.

Digitized by Google

Nr.	Seite	
132	293	Nicolo Boldrini, nach Tizian. Venus und Amor. B. XII, p. 126, Nr. 29. Ausschn.
133	303	Ugo da Carpi, nach Raffael. Raffael und seine Geliebte. B. XII, p. 140, Nr. 2.
134	307	Lucas von Leyden. Ornament. B. 169.
135		Initiale F der Plantinschen Druckerei in Antwerpen.
136	309	Lucas von Leyden. Der h. Christoph. B. 108.
137	311	Lucas von Leyden. Madonna. B. 82.
138	312	Lucas von Leyden. Pallas. B. 139.
139	313	Lucas von Leyden. Abraham führt Isaak zur Opferung. B. 3. Ausschn.
140	315	Jacob Corneliszen. Die Handwaschung Pilati.
141	317	Dirick Vellert. Der Fischzug Petri. B. 3.
142	319	Johannes Wierix. Bildnis. Alvin 1851.
143	320	Hans Bol. Der Winter.
144	323	Hendrik Goltzius. Der h. Paulus. B. 56.
145	324	Hendrik Goltzius. Landschaft. B. 224. Strichplatte.
146	325	Wappen von Friesland. Aus: Guicciardini, Descr. dei paesi bassi. Antwerpen 1567.
147	326	Jean Gourmont. Der h. Eligius. R.-D. Suppl. 4. Pass. 26.
148		Initiale O. Aus einem Pariser Druck von 1562.
149	328	Jean Duvet. Judas. Ausschnitt aus dem Blatte B. 11.
150	331	Geoffroy Tory. Aus dem Livre d'heures, Paris 1531.
151	334	Jean Cousin. Aus dem Livre de perspective. Paris 1560.
152	336	Bernard Salomon. Aus den Quadrins de la Bible. Lyon 1558.
153	337	Etienne Delaune. Goldschmiedewerkstatt. R.-D. 266.
154	339	Jacques Androuet Ducerceau. Der Zeichner in den Ruinen.
155	340	Leiste aus Oronce Finé, Protomathesis. Paris 1532. Orig. 23½×158 mm.
156	343	Rembrandt. Selbstbildnis. B. 16. II.
157		Initiale D aus Krul, Pampiere Wereld. Amsterdam 1644.
158	349	Paulus Pontius, nach Rubens. Thomyris. Ausschn.
159	350	Boethius Bolswerth. Ausschnitt aus der Kreuzigung.
160	351	Schelte A. Bolswerth. Ausschnitt aus der Landschaft mit dem Regenbogen.
161	355	Lucas van Uden. Landschaft. B. 6.
162	356	Antonis Van Dyck. Selbsbildnis. W. 4. I.
163	358	Christoph De Jegher, nach Rubens. Christus und der Johannisknabe. Ausschnitt von 225×140 mm Originalgröße.
164	359	Jonas Suyderhoef, nach Frans Hals. Bildnis des Wickenburg. Wussin 97. Ausschn.
165	361	Cornelis Visscher. Bildnis des Justus Vondeel. Wussin 46. Ausschn.
166	362	Hendrik van Goudt. Hinrichtung Johannis des Täufers.
167	363	Allaert van Everdingen. Landschaft. D. 12.
168	364	Jacob van Ruisdael. Die Landschaft m. d. drei Eichen. B. 6. II.
169	366	Nicolaes Berchem. Die Kuh und Schafe. B. 26.
170	368	Paulus Potter. Kopf eines Stiers. B. 16.
171	370	Adriaen van Ostade. Der Brillenverkäufer. F. 29. II.
172	375	Rembrandt. Der Rattengiftverkäufer. B. 121.
173	377	Rembrandt. Joseph seine Träume erzählend. B. 37.
174	380	Rembrandt. Die Landschaft mit den beiden Schwänen. B. 235.
175	383	Rembrandt. Selbstbildnis. B. 22. II.
176	384	Rembrandt. Die Opferung Isaaks. B. 35.
177	385	Rembrandt. Christus in Gethsemane. B. 75.

Digitized by Google

Nr.	Seite	
178	387	Rembrandt. Männlicher Akt, sitzend. B. 193.
179	390	Jan Livens. Bildnis. B. 61.
180	392	Simone Cantarini. Heil. Familie. B. 24.
181		Initiale I aus Tasso, Gerusalemme liberata 1617. Genua. Orig. 43×42 mm.
182	394	Guido Reni. Madonna mit dem Kinde. B. 4. Wenig verkleinert.
183	396	Guercino. Der h. Antonius. B. 1.
184	399	Giulio Carpioni. Kinderbacchanal. B. 19. Ausschnitt, wenig verkleinert.
185	400	Giovan. Benedetto Castiglione. Satyrscene. B. 18. Ausschn.
186	404	Stefano Della Bella. Im Hafen. Jombert 134, 1.
187	406	Carlo Maratta. Die Verkündigung. B. 2. Obere Hälfte.
188	408	Michelangelo Amerigi da Caravaggio. Die Verleugnung Petri. Meyer 1.
189	412	Giuseppe Ribera. Amor züchtigt einen Satyr. B. 12.
190	413	Salvator Rosa. Tritonenkampf. B. 12. Wenig verkleinert.
191	415	Jacques Callot. Aus den Balli di Sfessania. Meaume 659.
192		Initiale M von Le Pautre. Aus: Les Césars. Paris 1683. Orig. 46×43 mm.
193	419	Jacques Callot. Aus den „petites misères de la guerre". Meaume 562.
194	425	Claude Lorrain. Der Hafen. R.-D. 15. I. Wenig verkleinert.
195	427	Claude Mellan. Bildnis des Pierre Gassendi. M. 189. Ausschn.
196	428	Jean Morin. Bildnis des Jean Pierre Camus. R.-D. 49. Ausschn.
197	430	Robert Nanteuil. Bildnis des François Le Vayer. R.-D. 143. Ausschnitt.
198	432	Antoine Masson. Bildnis des Pierre Dupuis. R.-D. 25. Ausschn.
199	435	Gérard Edelinck. Bildnis des Robert Nanteuil. R.-D. 282. Ausschnitt.
200	437	Jean Le Pautre. Einrichtung eines vornehmen Schlafgemaches. Wenig verkleinert.
201	439	Adam Elsheimer. Die tanzende Nymphe. Nagler 6.
202		Initiale N aus Joachim v. Sandrarts Teutscher Akademie. Nürnberg 1683.
203	443	Aegidius Sadeler. Bildnis des Arnold von Reyger.
204	445	Jeremias Falck. Bildnis des Daniel Dilger. Block 230. Ausschnitt.
205	449	Johann Wilhelm Baur. Reiterkampf. Meyer 24. Wenig verkleinert.
206	451	Johann Heinrich Roos. Schafe und Ziegen. B. 4.
207	453	Wenzel Hollar. Rheinlandschaft. Parthey 702.
208	454	Initial D aus einem Nürnberger Druck von 1725.
209	457	Prinz Rupprecht von der Pfalz. Der Kopf des Henkers. Andresen 7. Ausschn.
210	458	Wallerant Vaillant. Bildnis seines Sohnes. Wessely 15.
211	463	James Mac Ardell, nach Reynolds. Bildnis der Lady Elizabeth Montague. Ausschn. Wenig verkleinert.
212	467	Pierre Philippe Choffard. Vignette aus dem Ovid. Paris 1769.
213		Initiale D aus Molière. Oeuvres. Paris 1734.
214	469	Pierre Joubert Drevet. Bildnis der Herzogin von Orléans. Didot 17.
215	471	Etienne Ficquet. Bildnis Lafontaines. Faucheux 62.
216	475	Nicolas Henri Tardieu, nach Watteau. Die Einschiffung nach Cythera. G. 128. Ausschn.
217	479	François Boucher. Schlafende Kinder. Baudicour 3. Wenig verkleinert.
218	480	Honoré Fragonard. Die beiden Frauen zu Pferde. Baudicour 5.
219	482	Richard de Saint-Non, nach Le Prince. Landschaft.

Digitized by Google

Nr.	Seite	
220	490	Claude Gillot. Aus La Mottes Fables nouvelles. Paris 1719.
221	493	Flipart, nach H. F. Gravelot. Aus Boccaccios Decamerone 1757.
222	494	Nach Charles Eisen. Der Tausch. Aus Lafontaines Contes et nouvelles. 1762.
223	495	Jean Michel Moreau jeune. La Dormeuse. Aus De Labordes Choix de Chansons. Paris 1773.
224	498	Kopfleiste von Jean Michel Papillon.
225		Initiale D von Papillon.
226	500	Initiale E aus Molière. Oeuvres. Paris 1734.
227	503	Jean Baptiste Le Prince. Die Reisenden. Hédou 175. I.
228	508	Schlußverzierung, Blumengewinde von Jean Michel Papillon.
229	509	Initiale S von Giov. Batt. Piranesi.
230	511	Raffaello Morghen, nach Angelica Kauffmann. Bildnis der Domenica Volpato.
231	515	Felice Polanzani. Bildnis des Camillo Tacchetti.
232	517	Giovanni Battista Tiepolo. Aus den Scherzi di Fantasia. Orig. 230×195 mm.
233	519	Giov. Domenico Tiepolo. Die h. Margerita da Cortona.
234	521	Antonio Canale. Die Brücke mit der Osteria. Meyer 31.
235	524	Bernardo Belotto. Das Oberthor der Stadt Pirna. Meyer 24. Ausschnitt.
236	527	Giov. Battista Piranesi. Der Tempel des Jupiter. Ausschn.
237	530	Francesco Bartolozzi, nach Angelica Kauffmann. Sappho und Amor.
238	532	Daniel Chodowiecki. Das Brandenburger Tor zu Berlin. Engelmann 39.
239		Initiale E von Joh. Wilh. Meil.
240	535	Georg Friedrich Schmidt. Bildnis König Friedrichs II. von Preußen. Wessely 42.
241	537	Georg Friedrich Schmidt. Bildnis seiner Gattin. Wessely 105.
242	541	Salomon Gessner. Landschaft. Aus den Contes moraux et nouv. idylles. 1773.
243	545	Daniel Chodowiecki. Illustration zu Lessings Minna von Barnhelm.
244	546	Daniel Chodowiecki. Illustration zu Lessings Minna von Barnhelm.
245	547	Salomon Gessner. Schlußvignette aus den Contes moraux et nouv. idylles. 1773.
246	548	Johann Georg Unger. Die Pagode.
247		Initialenverzierung. Deutscher Holzschnitt des XVIII. Jahrh.
248	549	Johann Georg Unger. Schlussverzierung.
249	550	Inititial B aus: Book of commun prayers. London 1717.
250	555	William Hogarth. Die lachenden Zuhörer.
251	557	Thomas Bewick. The coal titmouse. Aus der History of british birds. 1797–1804.
252		Initialenverzierung, englisch, XVIII. Jahrh.
253	560	Thomas Bewick. Schlußstück aus der Hist. of british birds. 1797–1804.
254	561	Initiale A von P. P. Molés, nach Tramullas.
255	563	Francisco Goya. Volaverunt. Aus den Caprichos.
256	565	Schlußverzierung aus Teatro de las grandezas de Madrid. 1623.
257	567	Kopfleiste von J. M. Papillon.
	574	s. Seite 549.
258	581	Florentiner Stecher. Teil eines Rahmens. B. XIII p. 146 Nr. 73. Orig. 50×217 mm.
259	595	Schlussvignette von Johann Georg Unger.

Digitized by Google

REGISTER.

Aachen, Johann v. 442
Ademollo, Luigi 531
Agostino Veneziano 237 263 ff.
Albani, Francesco 397
Alberti, Cherubino 278
Aldegrever, Heinrich 241 ff.
Aliamet, J. Jacques 477 488 492
Alix, Pierre Michel 505
Allais, Louis Jean 505
Almeloven, Jan 363
Altdorfer, Albrecht 217 229 232–35 238 244 247
— Erhard 232
Amato, Francesco 401
Amettler, Blas 561
Amiconi, Jacopo 514
Amman, Jobst 248–51
Anderloni, Pietro 513
Andreae, Hieronymus 217
Andreani, Andrea 289 304 ff.
Anesi, Paolo 528
Angelico, Fra 166
Angelo, Pedro 561
Antonio da Monza, Fra 192
— da Trento s. Fantuzzi
— di Giov. di Ser Francesco 20
Antoniszen, Cornelis 315
Aquila, Franc. Faraone 408
— Pietro 408
Ardizoni, Simone 181 184
Arteaga, Matthias 561
Aspurck, Franz 506
Aubert, Michel 477
Audran, Benoit 436 474 476 488
— Germain 468
— Gérard 421 434 f. 468 470 474 476
Audran, Jean 436
Augsburg, Holzschneider in 40
Aveline, Pierre 476 488

Badalocchio, Sisto 398
Baillie, William 556
Bakhuisen, Ludolf 367
Baldini, Baccio 172
Baldung, Hans, Grien 46 221 ff. 230 324
Baléchou, Jean Joseph 470
Balestra, Antonio 514
Bamberg, Holzschneider in 39
Bandinelli, Baccio 261 264 266
Baquoy Pierre-Charles 496
Barbazza, Francesco 528
Barcelon, Juan 561
Barlacchi, Tommaso 266
Barlow, Francis 550
Barocci, Fed. 272 f. 276 278 322 355 407
Baron, Bernard 476 556
Baroni, Giuseppe 520
Barrière, Dominique 424
Barsanti, Nicolo 561
Bartoli, Pietro Santo 407 f.
Bartolozzi, Fr. 458 508 f. 520 529 ff. 552 556
Basaiti, Marco 186
Basel, Holzschneider in 42 ff.
Bassano, Jacopo 306 322 441
Baudouin, P. A. 502
Baur, Johann Wilh. 448 f. 539
Bause, Joh. Friedrich 537
Baviera s. Carocci
Bayeu, Francisco 562
— Ramon 562
Bazzicaluve, Ercole 402
Beatricetto (Beautrizet), Nic. 266 316 327

Digitized by Google

Beauvarlet, Jacques Firmin. 470
Beccafumi, Domenico 299 305
Beck, Leonhard 218
Beckett, Isaak 460
Bega, Cornelis 371
Beham, Bartel 236–39 242 f. 268
— Hans Seb. 236 238–402 42 f. 319 327
Beich, Joach. Franz 450 540
Beilby, Ralph 558 f.
Bell, J. 558
Bellange, Jacques 416 420
Bellini, Giovanni 130 187 f. 519
Belotto, Bernardo 523 f.
Benedictus 138
Bérain, Jean 438
Berchem, Nicolaes 362 366 450 484 542
Berger, Daniel 547
Berrettini, Pietro 405 408 413
Berthanet 481
Bervic, Charles Clément 472 513 552 560
Bettelini, Pietro 531
Bewick, John 560
— Thomas 549 557–60
Bibiena, Ferdinando 525
Bickart, Jodocus 456
Binck, Jacob 243
Binet, Louis 487 497
Blscaino, Bartolomeo 401
Blake, William 556
Bleeker, Gerrit Claesz 369
Blesendorf, Const. Frid. 456
— Samuel 456 533
Bloemaert, Abr. 325 350 356 431 440 558
— Cornelis 325
— Frederik 325 356
Blooteling, Abraham 458 ff.
Bocholt, Franz von 75
Bodenehr, Joh. Georg 456
Boener, J. Alex. 456
Boissieu, Jean Jacques 484
Bol, Ferdinand 388 536
— Hans 320 354
Boldrini, Nicolo 293 ff. 296 301
Bologna, Holzschneider in 148
— Kupferstecher in 193 ff.
Bolognini, Giov. Batt. 396
Bolswerth, Boethius 349 f. 352 f. 356
— Schelte A. 349 ff.
Bolt, Joh. Friedrich 547
Bonasone, Giulio 265
Bonnet, Louis Marie 506 f.
Borel, Antoine 497
Borgiani Orazio 409
Borgognone, Ambrosio 144
Borreken, Matthaeus 353
Bosch, Hieronymus 78 f. 315 416 419
Bosse, Abraham 1 419 f.
Bossi, Benigno 531
Both, Andries 367
— Jan 367 450 540 542
Botticelli, Sand. 132 151 f. 154 170 ff. 344
Bouchardon, Edm. 485
Boucher, François 470 477 ff. 481 484 ff. 491 f. 494 500 507 516
Boucher-Desnoyers, Aug. 472
Bourdon, Sebastien 421
Bourguignon s. Courtois
Bovi, Marino 531
Boydell, John 553
Boyvin, René 329
Bramante 192
Bramantino 146
Bramer, Leonard 389
Branston, Rob. Allen 560
Brant, Sebastian 42 f. 44 f.
Braun, Georg 252 371
Brebiette, Pierre 421
Breenberg, Barthol. 365
Brentel, Friedrich 448
Brescia, Holzschneider in 142 f.
Bretschneider, Andreas 441
Breu, Jörg 218
Brill, Paulus 321 422 442
Briot, Isaac 419
Britio, Giovanni 294
Brizio, Francesco 278
Bronkhorst, Jan Gerritsz 365
Brosamer, Hans 232
Brouwer, Adriaen 362 369 371 459
Brueghel, Jan 320
— Pieter 315 320 f. 347 416 419 442
Brun, Franz 241
Brustoloni, Giov. Batt. 523
Bruyn, Abraham 317
Burani, Francesco 413
Burgkmair, Hans 217 ff. 230 234 244 300 f. 324
Burke, Thomas 531

Busch, Georg Paul 533
Businck, Ludwig 440
Buytenwech, Willem 362

Caccianemici Vincenzo 271
Calamatta, Luigi 513
Calcar, Joh. Stefan v. 283
Caletti, Gius. 397 513
Callet, Ant. Fr. 472
Callot, Jacques 371 402f. 409 415–19 422ff. 448 450 484 489f.
Camassei, Andrea 397
Cambiasio, Luca 299f.
Campagnola, Domenico 292f. 295 301
— Giulio 188f. 193 264 338 390 506
Canale, Bernardo 520
— Giov. Antonio 520ff. 526
Cantagallina, Remigio 402f. 418
Cantarini, Simone 392 395f. 398 410 449
Canuti, Dom. Maria 397
Capitelli, Bernardo 409f.
Cappellan, Antonio 528
Capriolo, Aliprando 278
Caraglio, Giov. Jac. 243 265
Caravaggio, Michelangelo da 322 373 392 395 408 409f. 420 509
Carducho, Vincenzo 561
Caresme, Philippe 502
Carlevaris, Luca 520
Carloni, Carlo 514
Carmona, Man. Salv. 561
Carocci, Baverio 265
Carotto, Giov. Franc. 283
Carpioni, Giulio 398f. 410 449
Carracci, die 269 321f. 367 393 395 397f. 406 408 422 431 441 446 509 520
— Agostino 276ff. 322
— Annibale 276ff. 322 398 455 478 599
— Lodovico 276
Carriera, Rosalba 399 513
Cars, Laurent 476 488 492
Cartaro, Mario 266
Casanova, François 481
Casolano, Aless. 305
Castiglione, Giov. Bened. 399f. 421 514 516 531 543
Castillo, José de 562
Catenaro, Juan Bautista 561
Cathelin, Louis Jacques 471 488
Cattini, Giov. 514
Cavalieri, Giov. Batt. 266
Caylus, Cl. Phil. Comte de 474 477 485 489 491 499
Cerquozzi, Michelangelo 539
Cesare da Sesto 147 193
Cesio, Carlo 278
Chapron, Nicolas 421
Chardin, Jean Simon 477 544
Charlier 502
Chauveau, François 421 437
Chennell, Luke 560
Chéreau, François 470
— Jacques 470
Chodowiecki, Daniel 532 543–47
— Gottfried 547
— Wilhelm 547
Choffard, Pierre Phil. v 467 481 496 543
Chrieger s. Guerra
Ciamberlano, Luca 278
Cignani, Carlo 397
Cima da Conegliano, G. B. 191
Cipriani, Galgano 513
Cipriani, Giov. Batt. 529ff.
Claeszen, Allaert 316
Cleyn, Franz 448
Clovio, Giulio 322
Coello, Claudio 561
Cochin, Ch. Nic. 477 484 491 493f. 507
Cock, Hieronymus 267 320f.
— Peter 320
Collaert, Adriaen 318
— Johann 318
Collignon, François 419
Collin, Richard 353
Collyer, Joseph 531
Como, Holzschneider in 147
Copia, Jacques Louis 497
Copley, John Singleton 529
Coriolano, Bartol. 306
— Cristoforo 286f. 306 440
Corneille, Claude 327 333
Corneliszen, Jac. v. Oostszanen 98 314
Correggio, Ant. 194 230 269 276 373 395 398 447 501 509 551
Cort, Cornelis 269 276 294 321f. 418
Costa, Giov. Francesco 525
Cosway, Rich. 529
Cottart, Pierre 438

Courtois, Jacques 422 481 539
Cousin, Jean 329f. 333–36
Cousins, Samuel 464
Coypel, Ch. Ant. 436 470 476 483 485 491
Cozza, Francesco 397
Cranach, Hans 232
— Lucas 68 229–32 300 324
— Lucas d. J. 232
Cresci, Giov. Franc. 288
Crespi, Gius. Maria 397 525
Creutzberger, Paul 441
Crivelli, Carlo 178
Cuerenhert, Dirck Volk. 316 323
Cunego, Domenico 510
Custos, Domen. 442
— Raphael 442
Cuyp, Aelbert 368

Dagoty, Jacques-Gaultier 105
— Edouard-Gaultier 501
D'Angeli, Giov. Batt. 272
— Marco 272
Daret, Pierre 431
Da Sera, Dom. 288
Daughty, William 464
Daullé, Jean 470
Dauphin, Olivier 421
David, Jacques Louis 483 485 497
Dean, John 464
De Balliu, Peter 353
De'Barbari, Jacopo 142 190 206 264
De Bray, Dirck 389
De Bry, Joh. Theodor 252
— Joh. Israel 252
— Theodor 252 340 450
Debucourt, Louis Philibert 504f.
De Bye, Adriaen 450
De Champaigne, Phil. 427 429 433f. 444
De Ghendt, Emanuel 488
De Gheyn, Jacob 325
Degli Arrighi, Lod. 287f.
De Grebber, Pieter 389
De Heem, David 464
De Heusch, Willem 367
De Hooghe, Romeyn 371
De Jegher, Christoph 357f. 440
De Jode, Peter d. J. 352 356
De Laer, Pieter 362 367 369
De la Fage, Nic. 421 450
De la Hyre, Laur. 421
Delaram, Francis 550
De Largillière, Nicolas 434 469
De Larmessin, Nicolas 470 477 533
Delaune, Etienne, 337f.
De Launay 488
Del Barbiere, Dom. 271
De Leu, Thomas 340 426
Delff, W. Jacobsz 356 360
Dell' Abbate, Nic. 354
Della Bella, Stefano 403f. 420 438 448
Della Casa, Nicolo 266, 327
Delle Greche, Dom. 295 357
De Longueil, Josephe 488
De Lorrain, Louis Jos. 483
Del Pò, Pietro 397
Del Porto, Gio. Batt. 148
Del Sarto, Andrea 262, 264 418 446
Del Vaga, Perino 267 407
De Marne, Jean Louis 412
Demarteau, Gilles 506f. 529
De Moor, Carle 391
De Nanto, Francesco 296f.
De Negker, Jobst 218 300
Denon, Dom. Vivant 485f.
Dente, Marco 264
De Passe, Crispin 349
— Crispin d. J. 340 349 550
— Magdalena 349
— Simon 349
— Willem 349
De'Pasti, Matteo 128
De'Rossi, Giov. Batt. 265 270f. 322 329
De Saint-Igny, Jean 419
De Sanctis, Orazio 278
Descourtis, Charles Melch. 505
De Son, Nicolas 419f.
Desplaces, Louis 470 474
Descrais, Claude Louis 497
De'Uberti Lucantonio 160 174ff.
De Vadder, Lodewyck 354
De'Valentini, Seb. 272
De Vlieger, Simon 363
De Vos, Marten 318, 322
De Vries, Joh. Vredeman 321
De Waerdt, Abr. 441
De Wit, Jacob 391
Diamantini, Gius. 399
Dickinson, William 464 556

Dietrich, Chr. W. E. 472 483 536 542
Dillis, Joh. Georg v. 540
Ditterlin, Wendel 251
Dixon, John 461
Dolce, Carlo 511 551
Dolendo, Barthol. 324
Dolivar, Jean 438
Domenech, Fr. 122
Domenichino 397 405 511 551 f.
Dorigny, Michel 420 f. 476 562
Dossi, Dosso 281 397
— Giov. Batt. 281
Dow, Gerard 472
Drevet, Claude 470
— Pierre 468 510 534
— Pierre Imbert 469 f. 472 510 534
Ducerceau, Jaques Androuet 337 ff.
Duchetti, Claudio 266
Duclos, Ant. Jean 496
Dudley, C. T. 550
Duflos, Claude 489
Dughet, Gaspard 398 422
Du Hameel, Allaert 78 f.
Dujardin, Karel 366 368 f. 391 450 484
Dumonstier, Geoffroy 329 426
Dunkarton, Robert 464
Du Pérac, Etienne 329 338
Duplessi-Bertaux 481 484
Duplessis, Jos. Sifrède 538
Dupuis, Charles 477 561
— Nicolas 470
Dürer, Albrecht 43 f. 48 f. 65 67 75 110 121 138 141 148 176 181 ff. 184 ff. 194 f. 199–217 221 223 226 229 f. 232 f. 235 f. 238 ff. 254 ff. 261 263 f. 268 279 292 294 307 309 ff. 314 316 319 322 327 f. 372 439 442
— Hans 217
Dusart, Cornelis 371 459
Duval, Marc 329
Duvet, Jean 120 193 328
Duvivier, Ignace 482

Earlom, Richard 464 531 553
Ebelmann, Joh. Jac. 251
Eck, Veit 251
Edelinck, Gérard 433 ff. 436 510 533 550
Eisen, Charles 492 494 544
Eisenhoit, Anton 252
Elsheimer, Adam 347 362 373 378 422 f. 439 f. 446 ff. 538
Elstracke, Renold 550
Elz, Joh. Friedr. v. 456
Engleheart, Francis 553
Enguidanos, Tom. Lopez 561
Ermels, Joh. Franz 449
Errard, Charles 438
Ertinger, Franz 450
Eskrich, Pierre 336
Esquivel de Sotomayor, Man. 561
Esteve, Rafael 561
Evelyn, John 460
Everdingen, Allaert 363 ff. 540 542
Eysenhut, Johan 36 39

Faber, Jacob 330
— John d. J. 461
Facius, Georg Siegm. 547
— Joh. Gottlieb 547
Faithorne, William 550
Falck, Jeremias 445
Falcone, Angelo 413
Falda, Giov. Batt. 408 f.
Faldoni, Giov. Ant. 513
Fantuzzi, Antonio 271 302 ff. 329
Farinati, Orazio 272
— Paolo 272
Fenitzer, Georg 456
— Michael 456
Ferrara, Holzschneider in 144 f.
— Kupferstecher in 180.
Fialetti, Odoardo 398 f. 449
Ficquet, Etienne 470 f.
Finiguerra, Maso 165 169
Fischer, Joh. 441
Fisher, Edward 461
Flamen, Albert 437
Flipart, Jean Jacques 477 492 f.
Florenz, Holzschneider in 149 ff.
— Kupferstecher in 165 ff.
Florini, Matteo 288
Floris, Frans. 318 321 f.
Flötner, Peter 246
Fogolino, Marcello 188
Fokke, Simon 391
Folò, Giovanni 513
Fontainebleau, Schule von 270 f. 329 ff.
Fontana, Carlo 409

Digitized by Google

Fontana Giov. Batt. 272
— Giulio 272
— Pietro 513
Fossati, Dav. Ant. 520
Fragonard, Honoré 478 480 f. 503 505 516
Francia, Francesco 148 f. 169 193 f. 254 f. 258 263 297
— Jacopo 263
Francisque s. Millet
Franco, Giacomo 272
— Giov. Batt. 272
François, Jean Charles 506
Frank, Hans Ulrich 449 f.
Freidhoff, Joh. Jos. 458
Freudeberg, Sigism. 496
Frey, Jacob 509 536
Frezza, Girolamo 509
Friedrich, Joh. Chr. 549
Frye, Thomas 462
Fürstenberg, Theod. Kasp. v. 456
Fyt, Jan 369

Gainsborough, Thomas 460 f. 464 529
Galestruzzi, Giov. Batt. 405 488
Galle, Cornelis 318 346 356 433
— Philipp 318
— Theodor 318
Gallo, Giovanni 306
Gandolfi, Mauro 513
Garavaglia, Giovita 513
Garfagnino s. Porta, Gius.
Garofalo, Benv. 191
Garnier, Noël 327
Gassel, Lucas 320
Gatti, Oliviero 398
Gaucher, Ch. Etienne 471
Gaultier, Léonard 340 426
Gaywood, Rob. 550
Gellée, Claude 367 422–25 448 464 509 526 542 551
Genoels, Abr. 367
Gérard, François 473 497
Gerardini, Melch. 403
Gessner, Salomon 541 ff. 547
Ghandini, Aless. 305
Gherardo Miniatore 174
Ghezzi, Pier Leone 528
Ghirlandaio, Dom. 154
Ghisi, Giorgio 267 f.
Ghisi Teodoro 267
Gillot, Claude 474 489 ff. 499
Gimignani, Giacinto 396
Giordano, Luca 413 f. 562
Giorgione 188 191 456
Giovanni da Bologna 304
Giovan Antonio da Brescia 184 ff. 193
Giraudet 497
Girolamo da Treviso 296
Giulio Romano 241
Giuseppe Nicolo Vicentino 304
Glaser, Joh. Heinr. 441
Glauber, Jan 367
Glockenton, Alb. 67
Godefroy, A. P. Fr. 497
Gole, Jacob 459
Goltzius, Hendrik 322 ff. 346 ff. 356 f. 440
Gossart, Jan s. Mabuse
Goudt, Hendrik v. 362 373 447 452
Goujon, Jean 334 f.
Gourmont, Jean 326 f.
Goya, Francisco 562–65
Graf, Urse 223 f.
Graff, Anton 537
Grahlen, Konrad 441
Grandhomme, Jacques 340 426
Grandi, Girol. 297 f.
Grateloup, J. Bapt. 471
Gravelot, Hub. François 492 ff. 543
Green, Valentine 464
Gregori, Carlo 509 525
Greuter, Joh. Friedr. 446
— Matthaeus 446
Greuze, Jean Bapt. 472 477 481 483 f.
Griemer, Adam 448
Grien s. Baldung
Grimaldi, Giov. Franc. 398
Grünewald, Matthias 230
Guardi, Francesco 520 522
Gubitz, Wilh. 549
Guckeisen, Jacob 251
Guercino, Gio. Fr. 396 ff. 421 426 509 153 529 531 551 562
Guerra, Cristoforo 283 440
Guidi, Raffaello 278
Guttenberg, Ch. u. Henri 481 496
Guyot, Laurent 505

Haas, Georg 251

Hackaert, Jan 363
Hackert, Joh. Phil. 546
— Georg Abr. 546
Hagedorn, Chr. Ludw. v. 542
Haid, Joh. Gottfr. 457
Hallé, Noël 485
Hals, Frans 359f. 369
Hammer, Wolf 67
Hannan, William 551
Hannas, Marx Ant. 441
Hans v. Kulmbach 221
Harms, Joh. Osw. 449
Harvey, Will. 560
Haspel, Jörg 31
Heemskerck, Marten van 316 321
Heimlich s. Zeissig
Heinz, Jos. 442
Heinzelmann, Elias 444
— Johann 444 533
Heiss, Elias Christ. 456
Helman, Isid. Stanisl. 488 496
Hendrickx, Gilles 353
Henriet, Israel 419
Heremberck, Jacques 113
Heyden, Jacob v. d. 444
Hidalgos, José Garcia 561
Hirschvogel, Augustin 245 ff.
Hobbema, Meindert 464
Hodges, Ch. Howard 464
Hogarth, William 553–56 558
Hogenbergh, Franz 252 371 550
Holbein, Ambrosius 225
— Hans d. A. 75 224
— Hans d. J. 49 111 116f. 217 224–29 239 279 315 330 347 372 531 550
Hollar, Wenzel 452f. 550
Home, Rich. 552
Hondius, Abraham 369
— Willem 356 446
Honthorst, Gerard 455
Hopfer, Daniel 244f.
— Hieronymus 244f.
— Lambert 244f.
Houbraken, Jacob 391
Houston, Richard 401
Huber, Wolfg. 235
Hudson, Thomas 461
Huët, J. B. 503 507
Huquier, Pierre 477 489
Hürnig, Hans 36
Hutin, Charles 481
Huybrechts, Gaspard 353
Huysum, Jan v. 464

Jackson, John Bapt. 306 558
Jacob von Oostzanen s. Corneliszen
Jacob von Straßburg (Argentoratensis) 46 138
Janinet, François 502 ff.
Ingouf, Fr. Robert 496
Jordaens, Jacob 352 ff.
Johnson, Robert 560
Jones, John 464
Joullain, François 489
Isabey, Jean Baptiste 497
Israel von Meckenem 72 74f. 78
Isselburg, Peter 444
Junghans Briefmaler 37

Kauffmann, Angelica 511 529f. 540
Kilian, Barthol. 442
— Barthol. d. J. 443
— Georg Christoph 444
— Lucas 442
— Philipp 443
— Phil. Andreas 444
— Wolfgang 443
Kirkall, Elisha oder Edward 558
Kleinmeister, die 236–44 327
Kneller, Gottfr. 434 460f.
Kobell, Ferdinand 540
— Franz 540
— Wilhelm v. 540
Kobell, Hendrick 391
— Jan 391
Kolbe, Karl Wilh. 547
Köln, Holzschneider in 49f.
Koninck, Philipp 389f.
— Salomon 389
Krabbe, Franz s. Meister m. d. Krebs
Kramer, Gabriel 251
— Joh. Jac. 456
Krieger s. Guerra
Krug, Jacob 336
— Ludwig 235f.
Krüger, Theodor 446
Küssel, Melchior 448

Labruzzi, Carlo 531
Ladenspelder, Joh. 243
Lafreri, Ant. 266
Lagrenée, Jean Jacques 483
Lallemand, George 440
Lancret, Nicolas 477 492 533 544
Lanfranco, Giov. 397 f. 408 478
Lasinio, Carlo 531
— Giov. Paolo 501 531
Lasne, Michel 347 420 426
Lastman, Pieter 373
Lautensack, Hans Seb. 246 f.
Lauwers, Conrad 353
— Nicolaes 353 356
Lavreince, Nicolas 502 f.
Lawrence, Nicolas Thomas 529 552
Lebarbier, J. J. Fr. 494 497
Le Bas, J. Philippe 477 488 493 551
Le Blon, Jac. Christ. 9 500 f. 503
Le Brun, Charles 421 429 431 433 f. 436 438 476
Le Clerc, Seb. 419 490 f.
Lederer s. Coriolano
Le Ducq, Jan 369
Légaré, Gédéon 438
— Gilles 438
Leigel, Gottfr. 232
Lélu, Pierre 481
Lely, Peter 459 f.
Lembke, Joh. Phil. 450
Le Mire, Noël 471 488 492
Lenfant, Jean 431
Leonardis, Giacomo 525
Leonardo da Vinci 146 f. 158 176 184 192 f. 207 328 433 509 f. 512
Leonart, Georg Andr. 456
Leoni, Ottavio 274 407
Le Pautre, Jean 437 f.
Lépicié, Bernard. 470 477 488
Le Prince, Jean Bapt. 481 f. 484 502 f.
Le Royer, Jean 333
Le Sueur, Eustache 421 436
— Nicolas 499 558
Leu, Hans 224
— Thomas s. De Leu
Liagno, Filippo 413
Liefrinck, Hans 316
Ligozzi, Jacopo 305
Limousin, Léon. 329
Liotard, Jean Etienne 476
— Jean Michel 476
Lippi, Filippino 154 174 176
— Filippo 169 171
Livens, Jan 388 f. 390 536
Lochon, David 420
Lodovico Vicentino s. Degli Arrighi
Loggan, David 550
Loir, Alexis 438
— Nicolas 438
Lolli, Lorenzo 396
Lombard, Lambert 316
Lombardo, Pietro 134
Longhi, Gius. 513
— Pietro 514
Lorenzi, Dom. 514
Lorrain, Claude s. Gellée
Loutherbourg, Phil. Jacques 481
Lübeck, Holzschneider in 507
Lucas van Leyden 98 190 236 257 f. 294 307–14 316 321 f.
Ludwig ze Ulm 36
Lutma, Janus 390 f. 506
Lützelburger, Hans 225 ff. 239
Luykens, Jan 371
Lyon, Holzschneider in 111

Mabuse, Jan 110 242 312 316
Mac Ardell, James 461 463 556
Maglioli, Giov. And. 278
Magny, M. 506
Mailand, Holzschneider in 145 ff.
— Kupferstecher in 191 ff. 328
Mainz, Holzschneider in 37 51 f.
Mair, Nik. Alex. 73
Manetti, Rutilio 410
Manglard, Adriaen 482
Männl, Jacob 457
Mansart, Jules Hardouin 438
— Michel Hardouin 438
Mantegna, Andrea 130 138 f. 141 170 180–84 192 202 204 212 254 f. 297 305 328 531
Mantuaner Stecher 241
Manuel, Hans Rudolf 224
— Nicolaus, Deutsch 224
Maratta, Carlo 406 ff. 500
Marcantonio Raimondi 148 f. 182 f. 186 193 195 206 212 235 f. 240 254–64

Digitized by Google

267 ff. 272 290 301 312 321 327 338 407
Marcolini, Franc. 282 f.
Marconi, Rocco 271
Marieschi, Michele 525
Marillier, Pierre Clément 497
Marot, Daniel 438
— Jean, 438
Martini, Pierre Ant. 496
Martino da Udine 191
Masaccio 166
Masquelier, Louis Jos. 488 497
Massard, Jean 472
— J. B. Raph. Urbin 472
Masson, Antoine 431 f.
Mattham, Jac. 324 346
Mattioli, Lod. 397
Maturino 304
Mauperché, Henri 424
Maupin, Paul 498
Maurer, Christoph 251
Mazzuola, Fr. s. Parmigianino
Meckenem s. Israel v. Meckenem
Meil, Joh. Wilh. 543 548
Meister d. Amsterd. Kab. (d. Hausbuchs) 52 68 ff. 75 90 200 209
— mit den Bandrollen 59 122
— der Berliner Passion 75
— des Bileam 60
— des h. Erasmus 59
— der Kraterographie 251
— mit dem Krebs 318
— der Liebesgärten 60 75
— der Renouvier-Passion 59
— der Sibylle 63
— der Spielkarten 35 57 ff. 61 75
— des Todes Mariae 60
— von 1515 188
— mit dem Zeichen AAM 148
— — A.G. 67
— — A.G oder A.S. 46
— — B. auf dem Würfel 264 f.
— — b 130 132 ff.
— — b ✝ G oder S. 67 72
— — B.M. 68
— — b.M° 139
— — B.R. 67
— — CC. 327
— — D.S. 218
Meister mit dem Zeichen E. S. 61 ff. 64 75 78 90 118 162 174 200
— — F. 133 143
— — F.P 270
— — F.V.B. 72 77 f.
— — G.G.F. 281 297
— — G.G.N.FE 299
— — G.L. 232
— — H.K. 221
— — ia 135 138
— — I.A.M Zwolle 76 78 f.
— — J. B. mit dem Vogel 148 f. 186 194 f.
— — J.B. 240 f. 294
— — J.C. 67
— — J.D. 113 120 f.
— — J.F. 330
— — J.M. 290
— — J.M.S. s. Mabuse
— — I.A. 160
— — L.A°. 293
— — L.A.F.F 176
— — L.Cz. 68
— — L. ✝ S. 67
— — L.V. 159
— — m.p.f. 298
— — M.Z. 73
— — N. 134 f.
— — N.B.(N.D.B.) 294
— — N.H. 317
— — O.P.D.C. 194
— — P.M. 72
— — PP. 191
— — P.P.W. 72
— — P.V. s. Eskrich
— — S. 317
— — S. mit Anker 297
— — W.B. 68
— — W.H. 67
— — W✝ 78 113
— — z.a. 141 184
Meldolla, And. s. Schiavone
Mellan, Claude 397 426 f. 429 513
Meloni, Altobello 188
Menestrier, Cl. Fr. 437
Mengs, Raffael 511 562
Menzel, Adolf 549
Mercuri, Paolo 513
Merian, Kaspar 450

Digitized by Google

Merian, Marie Sibylle 452
— Matthaeus 450 ff. 456
— Matthaeus d. J. 450
Merimée 472
Metsu, Gabr. 470 508
Metsys, Cornelis 317
Meyer, Conrad 500
— Dietrich 450
Meyssens, Jan 353
Michelangelo 64 257 260 266 268 292 295 298 312 f.
Miereveldt, Mich. 350 360
Mieris, Will. v. 391 472
Mignard, Pierre 433 f. 436 533
Millet, François 422
Mitelli, Gius. Maria 398
Mocetto, Girol. 187 f.
Modena, Holzschneider in 147
Mola, Gio. Batt. 396
— Pietro Franc. 396
Molés, Pasq. Pedro 561
Moller, Anton 441
Molyn, Pieter 363
Monaco, Pietro 514
Monnet, Charles 497
Monoyer, J. B. 437
Monsiau, Nic. And. 497
Montagna, Bartol. 186
— Benedetto 139 186 f.
Montagu, Dom. 528
Moreau, J. Mich. 492 494 ff. 544
Moreelse, Paulus 389
Morghen, Raff. 510 ff. 538
Morin, Jean 427 ff.
Morland, George 464
Moser, Lucas 59
Moyreau, Jean 477
Muller, Jan 325 346
Müller, Friedr. Wilh. 538
— Joh. Gotthart 538
Multscher, Hans 59
Multz, Paul 456
Muntaner, Fr. 561
Murillo, Bart. 461 512 561
Murphy, John 464
Musi s. Agostino Veneziano

Naiwinx, Hendrik 365
Nanteuil, Rob. 429 ff. 433 f. 436 468 510
Natoire, Charles 481
Neapel, Holzschneider in 161 ff.
Neefs, Jacob 353
Nell, Johann 447
Nelli, Nicolo 266 286
Nesbit, Charlton 560
Netscher, Caspar 472 504
Neyts, Gillis 365
Nicoletto da Modena s. Rosex
Niellen 165 169 193 f.
Nolli, Carlo 525
Nooms, Reynier 367
Norblin, Jean Pierre 483
Noseret, Luis Fern. 561
Novelli, Francesco 531
Nürnberg, Holzschneider in 46 ff.
Nutter, William 531

Oeser, Adam Friedr. 542
Oesterreich, Matthias 528
Olivier, Aubin 333
Ollivier, Mich. Barthel. 481
Onofri, Crescenzio 398
Ostade, Adriaen van 11 360 369 ff. 459 503 508 542
Ostaus, Giov. 282 288
Ostendorfer, Michael 235
Ottaviani, Giov. 510 528
Oudry, Jean Bapt. 482 491 499

Palatino, Giov. Batt. 288
Palma, Jac. il vecchio 191 322 442
Palma giovine 272
Palomino, Juan Bernabé 561
Panini, Francesco 528
— Giov. Paolo 521 526
Panneels, Willem 354
Papillon, Jean 498
— Jean Michel 498 ff. 548 557
Parasola, Elis. Catanea 288
— Girolama 286
Parigi, Alfonso 402
— Giulio 402 417 f.
Paris, Holzschneider in 102 ff.
Parmigianino, Franc. Mazzuola 265 f. 269 ff. 272 292 302 304 f. 322 329 531 551
Parrocel, Charles 481
— Pierre Ignace 483
Pasinelli, Lorenzo 396

Pasqualini, Giov, Batt. 397 426 513
Passari, Bernardo 272
Passarotti, Bartol. 272
Pater, Jean Bapt. 477 492
Pavia, Holzschneider in 144 ff.
Payne, John 550
Pazzi, Antonio 509 525
Peeters, Bonaventura 368
Pellegrino da S. Daniele s. Martino da Udine
Pencz, Georg 236 240 f. 327
Penni, Luca 267
Peregrino da Cesena 194
Pérelle, Adam 419
— Gabriel 419
— Nicolas 419
Perissin, Jacques 340 371
Perrier, François 421
Peruzzi, Bald. 258 301
Pesne, Antoine 472 533 f. 543
Pether, William 462
Peyron, J Fr. Pierre 483
Piazzetta, Giov. Batt. 513 f.
Picart, Bernard 490 f.
Pichler, Joh. Peter 458 502
Piero di Cosimo 157
Pierre, J. B. Marie 481 507
Pilsen, F. 353
Pinelli, Bart. 528
Pino, Marco 306
Piranesi Giov. Batt. 521 525 ff.
— Francesco 526
Pitau, Nicolas 429 431
Pitteri, Giov. Marco 513 f. 525
Place, Francis 460
Pleydenwurff, Wilh. 46 48 200
Ploos van Amstel, Corn. 507 f.
Podestà, Giov. Andrea 401
Poelenburg, Corn. 365 427
Poilly, François 431 444
— Nicolas 431
Polanzani, Felice 514 f. 528
Polidoro da Caravaggio 278 302 398 405 407
Pollaiolo, Antonio 152 169 ff. 176 182
Pomer, H. 20
Pompadour, Marquise de 485 494
Ponce, Nicolas 488
Pond, Arthur 558
Pontius, Paulus 348 f. 353 356
Pordenone, Giov. Ant. 191 294 398 f.
Porporati, Carlo Ant. 513
Porta, Gius. Salviati 282 f.
Potter, Paulus 368 391 508
Poussin, Nicolas 422 431 436 450 509 540 542 547
Preisler, Joh. Georg 536 f.
Prenner, Ant. Jos. v. 457
Prestel, Catharina 508
— Joh. Theophil 508
Prévost de Gray, Jacques 329
Primaticcio, Franc. 270 f. 329
Procaccino, Camillo 272
Prud'hon, Pierre Paul 497
Punt, Jan 391
Purcell, Richard 461

Quast, Pieter Jansz. 371
Quellinus, Erasmus 352 354
Quesnel, Fr. 426
Quéverdo, Fr. Marie 417
Quita, Herm. Heinr. 456

Rabel, Daniel 340 419
— Jean 419
Raeburn, Henry 552
Raffael 65 186 257 f. 265 f. 290 292 298 301 ff. 322 327 f. 344 398 406 ff. 421 433 472 509 538 551
Raffaello da Reggio 267 305
Ragot, François 431
Raimbach, Abr. 553
Raimondi s. Marcantonio.
Ravenet François 553 556
Regnesson, Nic. 429.
Rembrandt 11 f. 181 307 344 365 369 371–88 399 447 454 461 f. 483 485 508 514 531 536 542 556 562 565
Renesse, C. A. 390
Reni, Guido 306 393 f. 397 403 406 410 420 f. 431 449 510 f. 551
Reverdy, Georges 327
Rewich, Erhart 52
Reynolds, Joshua 460 ff. 529 552
Ribera, Giuseppe 410–13 420 456 562
Ricci, Marco 520 525
— Sebastiano 478 514
Richter, Ludwig 549

Digitized by Google

Ridé 505
Riedinger, Joh. Elias 539 f.
Rigaud, Hyacinthe 434 469 f. 533
Rizzo, Antonio 134
Robert, Hubert 481 483 503
Roberti, Ercole 191
Robetta, Cristoforo 176 f.
Robin, Marinus 353
Rode, Chr. Bernh. 543
Rodelstedt, Peter 232
Rodermont M. 390
Rogers, William 550
Roghman, Roelant 363
Rom, Holzschneider in 161
Romanet, Ant. Louis 496
Romney, George 460
Roos, Joh. Heinrich 450 f.
Rosa, Francesco 397
Rosa, Salvator 399 413 f. 450 482 540
Rosaspina, Franc. 531
Rosex, Nicoletto da Modena 185 f.
Rosselli, Matteo 418
Rossi, Giov. Giac. 266
— Girolamo 509
Rossini, Luigi 528
Rota, Martino 268 340 446
Rottenhamer, Johann 442
Roullet, Jean Louis 431
Rousselet, Gilles 431.
Rubens, P. P. 292 307 318 344–54 356 ff. 391 426 433 436 440 444 447 450 474 512 537
Rugendas, Georg Philipp 456 539 f.
— Joh. Christ. 539 f.
Ruggieri, Guido 271, 329
Ruina, Gaspare 298 f.
Ruisdael, Jacob van 364 f. 484 540
Rupprecht v. d. Pfalz. 460 455 ff. 458
Ryland, Will. Wynne 531 553

Sacchi, Andrea 406
Sadeler, Aegidius 442 f. 444
— Johannes 441
— Raffael 441 f.
— Raffael d. j. 442
Saenredam, Jan 324
Saftleven, Hermann 363
Saint-Non, Rich. de 480 ff. 516 542
Salamanca, Antonio 266
Salimbeni, Ventura 274 409 416 f. 420
Salomon, Bernard 335 f.
Saluzzo, Holzschneider in 146 f.
Salviati s. Porta, Giuseppe
Sandrart, Jacob von 444
— Joachim von 423 444
— Joachim d. j. 445
— Johann Jacob 445
— Johann Lorenz 444
— Susanna 445
Savart, Pierre 471.
Savery, Jacob 320 354 442
— Roelant 321 354
Savona, Holzschneider in 147
Savot, Louis 438
Say, William 464
Scarsella, Girolamo 396
Schäuffelein, Hans Leon. 220 f.
Scheits, Matthias 450
Schenau s. Zeissig
Schenk, Peter 459
Schiaminossi, Raff. 274.
Schiavone, Andrea 270 449
Schiavonetti, Luigi 531
— Nicolò 531
Schidone, Bartol. 398
Schmidt, Georg Friedr. 532–38 543
Schmutzer, Jac. Matth. 537
Schön, Erhard 221
Schönfeld, Joh. Heinr. 449
Schongauer, Bartel 67
— Ludwig 67
— Martin 44 46 55 63 ff. 75 110 118 139 141 174 176 186 190 200 202 208 223 235
Schramm, Konr. 441
Schut, Cornelis 353 f.
Schwarz, Christoph 442
Scolari, Giuseppe 295 f. 357
Scotin, Louis Gérard 477 488 f. 556
Sculptor, Adamo 267
— Diana 266
— Giov. Batt. 267
Seghers, Herkules 352 374 379 500 529
Selma, Fernando 561
Semolei, s. Franco, G. B.
Sergent, Ant. Fr. 505
Sharp, William 551 f. 560.
Sherwin, John Keyse 531 553

Digitized by Google

Sherwin, William 460
Sibmacher, Hans 251
Sichem, Christoph von 324 356 440
Siegen, Ludwig von 454 ff.
Signorelli, Luca 159
Silvestre, Israel 419
Simon, John 461
— Pierre 429
Simoneau, Charles 431 474
Sinzenich, Heinrich 458 547
Sirani, Elisabetta 396
— Giov. Andrea 396
Skippe, John 558
Smith, John 460 f.
— John Raphael 464 531
Snyders, Fr. 354, 464
Solario, Andrea 146
Solis, Virgil 247 f. 250 f.
Soutman, Pieter 347 353 360 362 447
Specchi, Aless. 409
Sporer, Hans 36 ff.
Spranger, Barth. 322 442
Springinklee, Hans 217 221 330
St. Aubin, Augustin 471 481 492 496
— Gabriel 497
Steen, Jan 459
Stella, Jacques 498
Stimmer, Abel 251
— Hans Christoph 251
— Tobias 249 ff. 286.
Stock, Andreas 346 356
Stölzel, Chr. Friedr. 542
Stoop, Dirck 369
Storck, Abraham 367
Stoß, Veit 68 f.
Stothard, Thomas 556
Strada, Vespasiano 274
Stradanus s. Van Straeten
Strange, Robert 551 f.
Straßburg, Holzschneider in 44 ff. 52
Stubbs, George 551
Suavius, Lambert 316
Subeyran 1
Subleyras, Pierre 483
Sullivan, Luke 551 556
Suyderhoef, Jonas 359 f. 458
Swanenburg, Willem 346 420
Swaneveld, Herm. 367
Swart, Jan 315
Syrlin, Jörg 68

Tagliente, Giov. Ant. 288
Tanjé, Peter 391
Tardieu, Nic. Henri 474 ff. 488 492
— Pierre Alex. 472
Tassi, Agostino 422
Taunay, Nic. Ant. 505
Tempesta, Antonio 286 401 f 418 539
Temple, William 560
Teniers, David 354 459 470 477 484
Terborch, Gerard 472 504
Testa, Pietro 405 f.
Teuniszen, Corn. s. Antoniszen
Theotocopulo, Dom. 295
Thomassin, Henri Simon fils 474
— Philippe 278 418
Thompson, John 560
Tibaldi, Dom. 276
Tiepolo, Giov. Batt. 405 478 481 514 ff. 520 ff. 525 543 562 564
— Giov. Dom. 518 f.
— Lorenzo 519
Tintoretto, Jac. 271 278 306 362 442 478
Tiry, Leonard 271 329
Tischbein, Joh. H. 538
Tizian 268 271 f. 283 ff. 289 f 292 ff. 294 ff. 301 f. 306 321 344 367 397 399 401 456 460 501 512 538 551
Tocqué, L. 472 538
Toffanelli, Andrea 513
Tomkins, Pet Will. 531
Torbido, Francesco 272
Torre, Flaminio 396
Tortebat, François 420 f.
Tortorel, Jean 340 371
Tory, Geoffroy 331 ff.
Toschi, Paolo 472 513
Traut, Wolf 217 441
Troost, Cornelis 391 459
Troostwyck W. Joh. v. 391
Trouvain, Ant. 431
Trumbull, John 538 552
Tura, Cosmè 143 180
Turner, Charles 464

Uffenbach, Phil. 448 501
Ugo da Carpi 288 300 f. 304
Ulm, Holzschneider in 40 f.

Digitized by Google

Umbach, Jonas 449
Unger, Joh. Friedrich 549
— Joh. Georg 548 f. 557
Unzelmann, Friedr. Ludw. 549

Vaenius, Otto 318
Vaillant, Wallerant 458
Valesio, Giov. Luigi 278
Valk, Gerard 460
Van Aken, Jan 363
Van den Emden, Marten 353
Van den Wyngaerde, Fr. 354
Van der Borcht, Pieter 316
Van der Does, Ant. 353
Van der Hecke, Jan 369
Van der Kabel, Adr. 367
Van der Neer, Art. 540
Van der Velde, Adriaen 368 f. 391
— Esaias 362
— Jan 362 f. 453
Van der Weyden, Roger 61 63 65 84 90
Van Diepenbecke 354
Van Dyck, Ant. 346 f. 349 352 ff. 359 f. 427 434 447 452 460 f. 484 501 508 512 550 f.
Van Eeckhout, Gerbrant 389
Van Eyck 59 80 84 86 90 92 122 307
Vangelisti, Vinc. 513
Van Goyen, Jan 362 f 540
Van Hoogstraeten, Sam. 389
Vanloo, Carle 483
Vanni, Francesco 274 402 f. 409
Van Orley, Barend 110 242 316
— Richard 353
Van Panderen, Egbert 346
Van Schuppen, Peter 429 431
Van Somer, Jan 459
Van Stalburch, Jan 316
Van Staren, Dirck s. Vellert.
Van Straeten, Jan 318 322 401
Van Thulden, Theod. 353 f.
Van Uden, Lucas 354 f.
Van Uyrenbroeck, Moses 362 373
Vanvitelli, Luigi 525
Van Vliet, Jan Joris 388 536
Varotari, Alessandro 398
Vasari, Giorgio 286 f.
Vase, Pierre s. Eskrich.
Vasi, Gius. 525, 528
Vauquer, J. 437.
Vavassore, Zoan Andrea 141 184 288
Vazquez, Bartol. 561
Vecellio, Cesare 285 288
Velazquez, Diego 561 f. 564
Vellert, Dirick 317 f.
Vendramini, Giov. 531
Venedig, Holzschneider in 49 124 ff. 279 ff.
— Kupferstecher in 176 ff.
Venturini, Giov. Fr. 409
Verboom, Adr. 365.
Verdizotti, Giov. Maria 285
Verini, Bened. 265
— Giov. Batt. 288
Verkolje, Jan 459
— Nicolas 459 f.
Vermeulen, Corn. Marinus 429 431.
Vernet, Carle 505
— Claude Josèphe 477 482
Verona, Holzschneider in 128
Veronese, Paolo 278 306 442 514
Verrocchio, Andrea 152 176
Verschuring, Hendrik 367
Vertue, George 550
Vespasiano, Amphiareo 288
Viani, Dom Maria 398
— Giov. Maria 398
Vicentino, Lod. s. Degli Arrighi
— Gius. Nic. s. Giuseppe Nic. Vic.
Vico, Enea 266 316
Vien, Jos. Marie 483
Vigée-Le Brun, Elis. 505 538.
Vignon, Claude 420.
Villamena, Franc. 278 420 426.
Vinckboons, David 350
Visentini, Ant. 523
Visscher, Cornelis 360 ff. 458
Vivarès, Francis 551
Vivarini, Bartol. 178, 190
Vleughels, Nicolaus 492
Vliet s. Van Vliet.
Vogel, Bernh. 458
Vogtherr, Heinr. 223
Volpato, Giovanni 509 f. 512 f. 520 528
Vorsterman, Lucas 347 f. 352 f. 356
Vouet, Simon 420 426.
Voyez, Fr. u. Nic. Jos. 496
Vuibert, Remy 421

Wächtlin, Joh. 222 f. 300
Wagner, Joseph 509 529 536 553
Waldfoghel, Procop 19 100
Walker, James 464
Walther, Friedr. 36
— Joh. Georg 441
Ward, James 464
— William 464
Watelet, Henri Claude 483 f.
Waterloo, Ant. 363 540 542
Watson, Caroline 531
— James, 462
— Thomas, 464 531
Watt, John 462
Watteau, Antoine 473 ff. 483 485 f. 488 490 ff. 494 496 500 534 551 562
Waumans, Conrad 353
Weiditz, Hans 219 f. 223
Weigel, Christ. 458
Weirotter, Franz Edm. 540
Wenzel von Olmütz 68 71 f.
West, Benjamin 551 f.
Westerhout, Arnold v. 509
White, Charles W. 531
— George 461
— Robert 460 550
Wierix, Anton 318 f. 340 444 470
— Hieronymus 318 f.
— Johannes 318 f.
Wilborn, Nicolas 243
Wilhelm Briefdrucker 20
Wille, Georg 471 f. 484 513 533 536 ff. 540 542 551
Williams, R. 460
Wilson, Benj. 556
Wilson, Rich. 551
Wirdoeck, Jan 352 f.
Witz, Konrad 59
Woeiriot, Pierre 336 f.
Woensam, Anton 232
Wolfgang, Andreas Matthias 444
— Georg Andreas 444 556
— Joh. Georg 444 533
Wolff, Lienhart 37
Wolgemut, Michael 43 46 48 f. 68 199 f.
Wollett, Will. 551 f. 556
Worlidge, Thomas 556
Wouwermans, Phil. 477 551
Wrenk, Franz 502
Wright, Joseph 462 551
Wyck, Thomas 367 371

Young, John 464
Ypern, Joh. Thom. v. 456
Ysenhut s. Eysenhut

Zancarli, Polifilo 398
Zanetti, Ant. Maria 280 306
Zasinger Matth. 73
Zeeman, s. Nooms, Reynier
Zeissig, Joh. Eleazar 542
Zilotti, Dom. Bern. 525
Zingg, Adrian 542
Zoan Andrea 135 181 184 f. 188 192 290
Zocchi, Giuseppe 525
Zuane de biaxo 19
Zuccarelli, Francesco 529.
Zuccari, Francesco 267 322 402
— Taddeo 322.
Zündt, Matthias 251

Digitized by Google

Digitized by Google

KVPFERSTICH VND HOLZSCHNITT IN VIER JAHRHVNDERTEN MIT 259 ABBILDVNGEN VON PAVL KRISTELLER

BERLIN 1905
BRVNO CASSIRER

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google